

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL HUMORISMO DE CERVANTES  
EN SUS OBRAS MENORES

TESIS

que para obtener la  
Licenciatura en Lengua y Literatura Españolas  
presenta

*Teresa Avelayra Arroyo de Anda*

MEXICO, D. F.

1962.

M 123889



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## CAPÍTULO PRELIMINAR

### EL HUMORISMO

Tratar del humorismo de Cervantes presupone, lógicamente, hablar del humorismo; tema de suyo tan vasto y complejo, tan abierto a la indagación y propicio para toda suerte de discusiones, que desarrollarlo con amplitud requeriría un trabajo tan extenso, documentado, raciocinado y apoyado en ejemplos que viniera a dejar en segundo término la tesis que intento presentar en estas páginas.

Por ello, y aunque bien entiendo que la manera de acercarse al tema humorístico ha de ser la del análisis más sosegado y más intensa y pacientemente comprensivo, me voy a permitir la omisión de los pasos contados de esa labor de análisis previo, para adoptar un modo apresurado y sintético —muchas veces sinóptico— en el que sólo aparezcan sus resultados. No es mi intención esquematizar lo que no admite esquemas, teorizar sobre lo que, de suyo, es muy poco teorizable, ni menos hacer afirmaciones rotundas acerca de algo que, por ser en sí mismo como una constante y reversible negación afirmativa, se hurta a las afirmaciones escuetas, a las preceptivas y a las definiciones.

Tan sólo, en la indispensable necesidad de expresar con claridad y rapidez lo que he llegado a entender por humorismo —base ésta de toda mi labor ulterior, que constituye el verdadero objeto de esta tesis— trataré el tema en forma directa y resumida, casi como si fuera fácil tratarlo y como si tuviera poca monta el hecho de eludir muchas otras interpretaciones, de seguro más completas y acertadas del mismo.

Si por ello debo disculpas al humor, al humorismo y a los humoristas teóricos y prácticos, las ofrezco de antemano.

### LO COMICO

Autores hay para quienes la asociación de lo humorístico a lo cómico es accidental o poco menos. Estos, generalmente, hacen del

humor una filosofía, o un arte de vivir. Dice así, por ejemplo, Robert Escarpit:

“Ben Jonson, qui a donné un nom et une formulation à l'humour, l'a dans son oeuvre marié avec le comique, mais ce ménage n'a pas toujours été heureux. Il n'avait, en tout cas, rien de fatal. Si l'humour fait si souvent rire, c'est simplement que son mécanisme dialectique est analogue à celui du rire [...] Cette coïncidence est partielle et occasionnelle.”<sup>1</sup>

La posición anterior, puede considerarse aristocrática, y conviene, indudablemente, a determinados tipos de humor; pero frente a ella está la postura del hombre común, que asocia indefectiblemente lo cómico a lo humorístico y que lleva su exageración a identificar lo uno con lo otro.

Para mí, ambas posiciones tienen, en su punto menos extremo, mucho de verdad: lo humorístico es esencialmente diverso de lo cómico; pero el humor —salvo determinados y escasos tipos del mismo— suele aliarse a la comicidad de tal manera, que es imposible desentenderse de ello.

Del grado y modo de esta alianza hablaré en otra parte de este estudio. Por lo pronto dedicaré algunos párrafos a esbozar la compleja noción de lo cómico —ampliamente estudiada por muy diversos autores— únicamente en los aspectos que más interesan para mi objeto.

### FACTORES DE LO COMICO

Quiero considerarlos desde dos puntos de vista: como elementos que producen los efectos cómicos; y como condiciones dadas indispensablemente en el sujeto que percibe esos efectos.

En primer lugar enumero algunos de esos elementos productores de comicidad. Si, en la práctica, pueden reducirse unos a otros, no es menos interesante analizar por separado sus facetas.

#### *Automatismo*

Para Bergson, lo cómico reside fundamentalmente en la rigidez automática que se da en lo viviente.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “Ben Jonson, que dio nombre y formulación al humor, lo casó, en su obra, con lo cómico; pero ese matrimonio no ha sido siempre feliz. En todo caso, no tiene nada de fatal. Si el humor hace reír con tanta frecuencia, es simplemente porque su mecanismo dialéctico es análogo al de la risa [...] Esta coïncidencia es parcial y ocasional”. Escarpit, Robert.—*L'humour*, Collection “Que sais-je?” N° 877.—Presses Universitaires de France.—París, 1960, p. 126.

<sup>2</sup> Bergson, Henri.—*La risa*.—Ensayo sobre la significación de lo cómico”. Editorial Losada.—Buenos Aires, 1953.



Esta concepción de lo cómico, como una mecanización de lo vivo, como una “rigidización” de lo vitalmente elástico, puede aplicarse a todos los órdenes, y así se puede hablar de comicidad verbal, comicidad de situaciones, comicidad de actuación, etc.

Bergson advierte que esa rigidez puede darse en lo físico o en lo espiritual. En el primer caso, la comicidad es superficial; en el segundo, es profunda. Ejemplo de rigidez física es el hombre que cae, llevado por la inercia, contra su voluntad. En cuanto a la rigidez del espíritu, puede ser intelectual o moral. En el primer caso se llamará distracción; en el segundo, vicio cómico.

Ahora bien, la distracción puede darse por simple ausencia del individuo de las cosas reales, o por presencia efectiva de ese individuo en un ambiente imaginario. En ambos casos, el distraído es un personaje cómico por excelencia; pero en éste último, la comicidad es más honda y compleja.

Respecto a la rigidez moral, esto es el “vicio”, Bergson aclara que no siempre los vicios son cómicos, sino sólo cuando imponen esa rigidez al sujeto, en vez de adaptarse a la infinita flexibilidad de la persona humana. Así, por ejemplo, hay celos cómicos: los de un tipo de comedia llamado “El Celoso”; y celos trágicos: los de Otelo, verdadera personalidad que impone su sello a su vicio.

La rigidez del espíritu, intelectual o moral, está ligada a lo cómico del carácter, noción que puede llegar a admitir una profundidad y una trascendencia tales, que alcance ya el nivel de lo humorístico, lo cual haré resaltar más adelante.

### *Transposición*

Un mecanismo de transposición, aplicado de muy diversas maneras, se halla en la raíz de muchos efectos cómicos. Viene a ser, en realidad, una manera de automatismo. Enumeraré tan sólo la *transposición verbal* que puede ir del más grueso e involuntario “lapsus linguae” a la más consciente y sutil tergiversación lingüística; la *transposición de tono* (el chiste dicho en tono grave o triste, y su contrario; o bien, el asunto trivial tratado con acento sublime y viceversa) y la *transposición de las ideas y de los sentimientos* que, en su nivel superior, toca también el lindero humorístico.

### *Contraste*

Muchos son los autores que coinciden en señalar que una disparidad chocante —no por sí sola, sino unida a otros elementos— suele implicar cierto grado de comicidad.

### *Novedad*

La sorpresa —no de cualquier especie, sino aquella que deshace gratamente la uniformidad del estado psicobiológico ordinario— es otro factor de comicidad.

### *Accesibilidad intuitiva*

Evidentemente, las nociones cómicas se intuyen mucho más que se razonan. Esta rapidez de visión, frente a la pesadez razonadora, es una de las fuentes del placer cómico. Según Freud, se trata de un ahorro en el uso de los medios de representación.<sup>3</sup>

### *Absurdo cómico*

El absurdo cómico reside, principalmente, en una inversión del sentido común, por la cual se pretende amoldar las cosas a las ideas, en lugar de adecuar las ideas a la realidad.

En este punto coinciden curiosamente los autores de criterios más diversos (Bergson y Freud, por ejemplo) al ligar al absurdo cómico el absurdo propio de los sueños. En efecto, ambos fenómenos tienen como particularidades comunes: la relajación del razonamiento, la confusión, las obsesiones y una especie de “crescendo”, por el cual, la primera concesión arrancada a la razón, arrastra hacia otra y otra más, hasta un gigantesco absurdo final.

Hay aún otra analogía entre el sueño y lo cómico. Reside en el hecho de que ambos representan un reposo. El sentido común constituye un esfuerzo de tensión intelectual, que se alivia en el juego del absurdo cómico.

Pero al mencionar este *juego* de absurdos, voy pasando a tratar de aquellos factores de lo cómico que se dan, como condiciones “sine qua non”, en el sujeto que lo percibe. Ese sujeto debe reunir, en el acto receptivo de lo cómico, las disposiciones siguientes:

### *Sentido de intrascendencia*

El absurdo de cualquier clase repugna al equilibrio íntegro y normal del ser humano. Si de una u otra manera, en un campo o en otro, intenta imponerse como algo serio, produce una reacción adversa. Pero el absurdo cómico no significa la más leve imposición, porque el sujeto que lo percibe, lo percibe precisamente como un juego intras-

---

<sup>3</sup> Freud, Sigmund.—*El Chiste y su relación con el inconsciente*.—Obras Completas.—Editorial Biblioteca Nueva.—Madrid, 1948. t. I.

cedente, como algo “no serio”, parecido a esos sueños disparatados de los que podemos reír porque sabemos que son sueños.

Quizá podría decirse que, ante el absurdo cómico inferior, reaccionamos como ante un mero disparate; que frente a la comicidad más elevada, nos sentimos en presencia del absurdo propiamente dicho, aún puramente risible; y que al afrontar lo humorístico, nos hallamos con un absurdo trascendental, cuya implicación o intención profunda, a pesar de la risa que pueda suscitar en primer término, nos obliga secundariamente a la reflexión.

### *Sentido de independencia personal*

Para que el efecto cómico se produzca es menester que el espectador sea y se sienta independiente del objeto cómico; de tal manera que su devenir y su destino no lo afecten sentimentalmente. Para alcanzar su máxima eficacia lo cómico exige —en expresión de Bergson— “una anestesia momentánea del corazón” y se dirige a la pura inteligencia.

### *Sentido de superioridad*

El sentido de la independencia personal culmina en el sentido de la propia superioridad que, naturalmente, implica la degradación del otro término de la comparación. El espectador de lo cómico, no sólo se siente independiente del objeto de su espectación, sino superior a él. En este sentido, la visión cómica representa una posición egoísta —sin que el término tenga implicación moral alguna— que la distingue fundamentalmente, como diré, de la visión humorística.

## *DIVISION Y GRADACION DE LO COMICO*

Desde luego, se puede establecer una división entre lo cómico que se da y lo cómico que se hace. Lo primero pertenece a la vida misma; lo segundo es del dominio del arte.

Lo cómico que se hace, y que tal vez podríamos llamar, con la máxima amplitud, lo cómico artístico, tiene una vasta gradación que —sin abarcar estos dos extremos— va, desde lo ínfimo, que es el chiste, hasta lo sumo, que es el humorismo.

*Freud* El chiste, que según Freud es una actividad que tiende a extraer placer de los procesos psíquicos, es, en quien lo elabora, producto de inteligencia, y para quien lo recibe, motivo de actuación mecánica, de orden inferior, en cierto modo semejante a la reacción automática producida por las cosquillas. Sin embargo, cabe también en el chiste, según su contenido y su técnica, una mayor o menor posibilidad de captación intelectual y estética.

Es difícil determinar la línea divisoria entre lo simplemente chistoso y lo cómico inferior; pero puede decirse que lo cómico empieza en el momento en que es capaz de producir algo que el chiste no produce jamás: la identificación del oyente con el proceso psíquico del autor. Esta relación comprensiva, esta mayor conciencia, esta comparación con nuestro propio yo parece ser, en este aspecto, el punto de partida de lo verdaderamente cómico.

Desde este primer grado, lo cómico asciende por escalones incontables a los que sería ocioso y además imposible asignar rótulos o denominaciones; pero cuya mayor altura depende, en principio, de la mayor profundidad y complejidad humana del asunto cómico. Tal vez, sin llegar al extremo de afirmar con Bergson que sólo lo humano es cómico, hay que reconocer que la comicidad de lo humano es la más esencial y, por lo mismo, la más valiosa.

La delimitación entre lo cómico superior y lo humorístico puede también parecer y ser difícil, sobre todo en el análisis práctico, pero lo cierto es que, a su máximo nivel teórico, la comicidad se detiene para que, ligado a ella, pero trascendente y esencialmente diverso, en la cúspide de esa escala ascendente, aparezca “uno de los más elevados rendimientos psíquicos”,<sup>4</sup> esto es, el humorismo.

## EL HUMORISMO

El humorismo —cualidad de expresión —procede del humor, cualidad anímica.

“El humor es, sencillamente, una posición ante la vida”<sup>5</sup> una visión peculiar y dinámica del mundo, de los seres y de los acontecimientos, que presupone, en el hombre que así los considera, un temperamento especial y una condición suficiente de madurez.

El humor se arraiga en un estado temperamental —como parece indicarlo su mismo nombre, usado por la medicina medieval para designar a cada uno de los cuatro “humores” o flúidos principales del cuerpo humano, cuya predominancia definía los diversos temperamentos— pero se consolida en la sazón psicológica resultante de haber vivido en clarividente y desengañada relación con la realidad.

El humorismo, expresión del humor, puede darse en lo simplemente vital o en lo estético, y en este último caso, en cualquier tipo de manifestación artística: la pintura, la escultura, el dibujo, la canción,

<sup>4</sup> Freud.—p. 942.

<sup>5</sup> Fernández Florez, Wenceslao.—El humor en la literatura española. En Obras Completas. Aguilar, S. A. de Ediciones.—Madrid, 1950. T. V. p. 986.

la mímica, etc. Pero lo cierto es que, por su naturaleza misma, está ligado a la representación intelectual, al impulso afectivo y al proceso lingüístico de tal manera, que su medio de exteriorización más adecuado es la literatura. Pero el humorismo literario no es un género: puede darse en todos los géneros.

## LA HISTORIA DEL HUMORISMO

La historia del humorismo podría intentarse de diversas maneras y tener diversos puntos de partida, según el modo de considerar el término “humor” y el concepto por él expresado. Prescindiendo en parte del término, y tomando el concepto en su mayor amplitud, podrían reconocerse tres lapsos en la historia de la expresión humorística.

### I

El primero es muy remoto. Durante este período, el humorismo existió indudablemente —es tan antiguo como la primera manifestación de un destello, a la vez ingenioso y cordial, del espíritu humano— pero existió quizá elemental y parcialmente y, sobre todo, no recibió el nombre con que hoy se le conoce.

En aquellos remotos tiempos, el humorismo no era inglés; pero estaba formado ya por lo que un humorista inglés del siglo pasado, Thackeray, consideró su carácter esencial: la suma de ingenio<sup>6</sup> y amor (“wit and love”); carácter cuya expresión tristealegre ha llegado a considerarse como el sello de lo humorístico.

En tan amplio sentido, quizá pueda decirse que una de las manifestaciones humorísticas más antiguas, llegadas hasta nosotros, se escucha en el Jardín de Epicuro, en el que se realiza el prodigio de ligar —con el lazo de una gracia moderada, armonía de pensamiento y de sensibilidad— una doctrina de placer con un aticismo distinguido, y un código egoísta con el culto más delicado a la amistad.

Quizá Sócrates fue también humorista en el sentido más venerable y trascendental: su intelectual y aguda ironía, que coloca a sus interlocutores al borde del absurdo, prepara una mayéutica, es decir, una obra de amor, que consiste en dar a luz los espíritus de sus discípulos. Además, se aproxima a la raíz intelectual del humorismo cuando dice: “Uno mismo es el origen de la alegría y de la tristeza: en los contrarios, una idea no se conoce sino por su opuesta...” Y cuando ríe

---

<sup>6</sup> Traduzco “wit” por ingenio, a falta de palabra castellana que dé su precisa y completa significación; pero quiero decir algo menos intelectual que el ingenio y que, emparentado con la gracia y el donaire, tal vez corresponde al “esprit” francés.

de sí mismo, ridiculizado en una comedia de Aristófanes, ha pasado victoriosamente la prueba de fuego del auténtico humorista. En cambio, tal vez no sea posible llamar humorismo a la sátira despiadada del propio Aristófanes.

Pero sí será lícito dar el título de humorista a Luciano, cuya burla, a veces puramente intelectual, en ocasiones se aligera y humaniza, como en su "Diálogo de los muertos", en el que, obligados éstos por Mercurio a desnudarse de todas sus galas, grandezas y virtudes para poder entrar en la barca de Carón sin ponerla en peligro de zozobrar, el dios admite sin reparos y en el lugar de honor a Menipo, verdadero humorista del siglo II de nuestra era.

Un filósofo protesta: "También tú, Menipo, harías bien en dejar tu libertad, tu independencia, tu franqueza, tu buen humor, tu calma inalterable y tu risa sempiterna, que eres el único entre todos nosotros que no cesas de reírte". Pero Mercurio decide: "De ningún modo, retén todo eso, que son cosas ligeras, fáciles de transportar y útiles para la travesía".<sup>7</sup>

Muchas serán, sin duda, las manifestaciones humorísticas que nos haya dejado la Edad Media, y muy interesante rastrearlas; pero es indudable que el Renacimiento, época de contrastes en la que, según la expresión de Américo Castro, "el ideal se despeña por la pendiente de lo cómico", alentó muy particularmente la expresión humorística. En Italia, Giordano Bruno llega entonces a expresar lo que Pirandello considera el lema más apropiado del humorismo: "In tristitia hilaris, ni hilaritate, tristis"; y en Inglaterra, Ben Jonson inicia lo que puede considerarse como un segundo período en la trayectoria del humorismo.

## II

En este segundo período, el humor se empieza a llamar humor y logra, por primera vez, una cierta manera de expresión teórica. Ambas cosas, el nombre y la formulación, le son dadas en Inglaterra por Ben Jonson. En este segundo lapso, el humorismo es preponderantemente inglés, y el humorismo inglés se desarrolla, define y consolida hasta alcanzar su edad de oro en el siglo XVIII. Tan importante es la expresión humorística de Inglaterra, que algunos autores la consideran la única genuina.

El humor era ya una realidad inglesa, así en la vida diaria como en la literatura, mucho antes de Ben Jonson —basta recordar a Chaucer

---

<sup>7</sup> Luciano.—*Diálogo de los muertos*. En la Antología del Humorismo en la Literatura Universal. Editorial Labor, S. A.—Barcelona, 1957, p. 229.

y a sus *Tales of Canterbury* —pero Jonson le rinde un gran servicio. En el prólogo a su comedia *Every man out of his humour* (1599) toma este término —“humour”— hasta entonces perteneciente al lenguaje médico, lo trasplanta a la literatura y al hacerlo da, ya dentro del campo literario, una denominación a esa realidad preexistente. No contento con esto, usa la teoría médica de los humores para determinar y definir los diversos caracteres o tipos cómicos, tal como aparecen en su obra: el Fanfarrón, el Celoso, el Avaro, el Mentiroso etc. Es importante notar que, desde su nacimiento a la literatura, el término humor aparece ligado a lo cómico.

A partir de aquí, y durante los siglos XVII y XVIII, el humorismo inglés se reafirma sin estancarse, como una vigorosa realidad nacional —a la vez rasgo étnico y expresión literaria— que se caracteriza por una especie de dualidad contradictoria: ese optimismo melancólico, ese pesimismo alegre, tan propio del alma inglesa, y que es un hecho innegable, cualesquiera que sean las teorías con que se trate de explicarlo: entre otras, la fusión de la “*joie de vivre*” francesa con la melancolía anglosajona, en la época de la invasión normanda; o bien, la coexistencia de dos religiones, triste y puritana la una; la otra más gozosamente comprensiva y humana.

Pero la fisonomía del humorismo inglés tiene, además de esta dualidad, otros rasgos. Implica la conciencia de sí mismo y de los demás dentro de una actitud benevolente; un dinamismo que lo aleja mucho del “humour” de Ben Jonson, totalmente pasivo; y una risa superior, inteligente y voluntaria, tan señora de sí misma, que se halla equidistante de la carcajada y del acceso de llanto.

Dentro del siglo XVIII, edad de oro del humorismo en Inglaterra, podemos mencionar a Swift, Goldsmith, Fielding, Smollet, Sterne...

Hacia el final de este siglo, un cierto despertar sentimental matiza el humor inglés y le añade, en mayor grado, lo que algunos llaman, en la época, “*feeling*”, “*sensibility*” o “*spleen*”.

Sterne en particular lo llama “*sentiment*” y lo lega a su heredero alemán Jean Paul Richter. Y aquí podría considerarse iniciado el tercero y último período en la historia del humorismo: cuando el término y la realidad que designa, unidos, correspondientes el uno al otro en forma coherente e invariable, dejan de ser exclusivamente ingleses para ser universales.

### III

Dice un autor italiano: “. . .Ed ecco formarsi la letteratura umoristica inglese del 700, preceduta ed accompagnata da certi aspetti del pensiero razionalistico francese: il suo trapasso, sebbene spessissimo

senza tramiti di derivazione storica, nella corrente romantica tedesca, dalla quale l'umorismo si diffuse ovunque, spesso por derivazioni, ma in generale come manifestazione autonoma di una universale condizione di spirito determinada ovunque dalle stesse ragioni d'origine elevatante spirituale".<sup>8</sup>

Así pues, desde fines del siglo XVIII y durante todo el XIX los términos "humor" y "humorismo" son ya aceptados y comprendidos fuera de Inglaterra como expresión de una realidad humana que participa de lo psicológico, de lo social y de lo estético, que es cada vez más igual a sí misma, y que se da en todas partes.

En nuestro siglo, los medios rápidos de comunicación y los de difusión audiovisual, la han extendido aún más, y el surrealismo ha venido a darle la mano con su estética del absurdo.

Filósofos y escritores han estudiado el humorismo, y muchos, sobre todo después de la última guerra mundial, han descubierto su valor social trascendente y su sentido creador y positivo. Para Escarpit el humorismo tiene una función actual extraordinaria: "Dans notre monde, tendu jusqu'au point de la rupture, il n'est plus rien qui puisse survivre à trop de sérieux. L'humour est l'unique remède qui dénoue les nerfs du monde sans l'endormir, lui donne sa liberté d'esprit sans le rendre fou et mette dans les mains des hommes, sans les écraser, le poids de leur propre destin".<sup>9</sup>

Y para concluir este apunte sobre la manera como tal vez podría intentarse una historia del humorismo, expongo algunas de las múltiples opiniones o semi-definiciones explicativas que se han dado del humor, del humorismo o del humorista:<sup>10</sup>

De Jean Paul Richter:

L'umorismo è "la malinconia di un anima superiore che giunge a divertirsi di ciò che la rattrista" [...]; "...l'atteggiamento grave di chi compara il piccolo mondo finito con

---

<sup>8</sup> "...He aquí que se forma la literatura inglesa del XVIII —precedida y acompañada por ciertos aspectos del pensamiento racionalista francés— la cual se traspasa, si bien frecuentísimamente sin trámites de derivación histórica, a la corriente romántica alemana, desde la cual el humorismo se difundió por doquier, con frecuencia por derivaciones; pero en general como manifestación autónoma de una universal condición espiritual determinada, en todas partes, por las mismas razones, de orden elevadamente espiritual".

Piccoli Genovese, Alberto.—*Il comico, l'umore e la fantasia*. Fratelli Bocca Editori.—Torino, 1926, p. 176.

<sup>9</sup> "En nuestro mundo, tenso hasta el punto de ruptura, no hay nada que pueda sobrevivir a la seriedad excesiva. El humor es el único remedio que afloja los nervios del mundo sin adormecerlo, le da libertad de espíritu sin volverlo loco y pone en manos de los hombres, sin aplastarlos, el peso de su propio destino".

Escarpit, Robert.—Op. cit., p. 72.

<sup>10</sup> Citadas por Alberto Piccoli Genovese.—Op. cit., pp. 148, 149 y 150.



l'idea infinita; ne resulta un riso filosofico ch'è misto di dolore e di grandezza".<sup>11</sup>

De Thomas Carlyle:

"L'umorismo è un sublime a rovescio..."; "...è la perfezione del genio poetico; chi ne manca, sian pur grandi le sue doti, è un ingegno incompiuto, avrà occhi per vedere all'insù, ma non per vedere intorno a sè e sotto".<sup>12</sup>

De Kirkegaard:

"L'umore (è) l'ultimo stato della vita prima della fede".<sup>13</sup>

De Enrico Nencioni:

"L'umorismo è come una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita (...) Il sentimento e la meditazione del disaccordo fra la vita reale e l'ideale umano, fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, è il fondo d'ogni vero umorismo, il quale nasce piu del cuore che della mente. L'umorismo è il grande correttore del sentimentalismo".<sup>14</sup>

De Gian Pietro Lucini:

"L'umorista è un realista che nota i fatti col rammarico di non poterli descrivere com'egli vorrebbe che fossero, ma come purtroppo sono; vive d'osservazione diretta e minuziosa ed inneggia commosso; ama la "contradictio in terminis". Perché sta nella vita corrente e la conosce a fondo, sa che questa è una continua contraddizione, che il miglior modo di renderla con l'arte è foggiarne una di contrasti, di subite apparizioni, d'imprevduti fenomeni, di lagrime e di risa insieme".<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> El humorismo es "la melancolía de un alma superior que llega a divertirse con lo mismo que la entristece [...] la grave actitud de quien compara el pequeño mundo finito con la idea infinita; de donde resulta un reír filosófico que es mezcla de dolor y de grandeza".

<sup>12</sup> El humorismo es un sublime al revés [...] es la perfección del genio poético; quien carece de él, aun cuando sus dotes sean grandes, es un ingenio incompleto, tendrá ojos para ver hacia arriba, mas no para ver en torno y más abajo de sí mismo".

<sup>13</sup> "El humor [es] el último estado de la vida, antes de la fe".

<sup>14</sup> "El humorismo es como una natural disposición del corazón y de la mente a observar con simpática indulgencia las contradicciones y los absurdos de la vida [...] El sentimiento y la meditación del desacuerdo entre la vida real y el ideal humano, entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, es el fondo de todo humorismo verdadero, el cual nace del corazón más que de la mente. El humorismo es el gran corrector del sentimentalismo".

<sup>15</sup> "El humorista es un realista que advierte los hechos con el dolor de no poderlos describir como querría que fueran, sino como son, por desgracia; vive de observación directa y minuciosa y canta conmovido; ama la "contradictio in terminis". Porque está en la vida corriente y la conoce a fondo, sabe que es una continua contradicción, que la mejor manera de entregarla mediante el arte es fabricar una vida hecha de contrastes, de apariciones súbitas, de fenómenos imprevistos, de lágrimas y de risas al mismo tiempo".

De Pío Baroja :

“¡Humorismo! Risa del espíritu serio, reflexión de la jovialidad, visión binocular del cosmos...”

## NATURALEZA DEL HUMORISMO

Cuando hablamos de una persona que queremos dar a conocer o a reconocer verbalmente a un tercero, casi siempre empezamos por describir su apariencia, rostro y señas; seguimos refiriéndonos a su manera de actuar; y acabamos por intentar la expresión de lo más difícil, esto es, de lo que creemos saber de su persona, en lo que ésta tiene de más esencial y profundo. Y así, solemos decir: “¿Conoces a Fulano? Es aquel sujeto alto, moreno, de ojos un poco oblicuos. ¿No? ... Aquél que habla en voz baja, que siempre llega tarde; pero después recupera el tiempo trabajando afanosamente, que suele caminar distraído y pedir disculpas cuando tropieza...” Y acabamos por decir: “Es un hombre bueno, un poco raro, quizá no muy inteligente; pero lleno de buena voluntad...”

La comparación es burda. Sin embargo, me propongo seguir el mismo procedimiento, sólo que invirtiendo sus etapas, para hablar del humorismo, realidad viva y compleja, como viviente y complejo es un ser humano. Hablaré primero de sus *elementos constitutivos*; luego de sus *procedimientos* y al final de su *fisonomía*.

## ELEMENTOS DEL HUMORISMO

La siguiente exposición intenta retratar el humorismo en su mayor riqueza —relativa— de elementos constitutivos. Conforme a ciertos criterios, sobrarán muchos; y conforme a otros, faltarán no pocos que habrán escapado a mi análisis y que, por lo mismo, no estarán contenidos en esta síntesis; la cual, por otra parte, no pretende ser definitiva, sino puramente comprensiva.

A mi manera de ver, los principales elementos del humor son tres. Podrían aplicárseles múltiples terminologías, quizá más acertadas y que abarcaran mejor toda la complejidad que cada uno de ellos representa; pero, en la necesidad de concretar y sintetizar, los llamaré así: *equilibrio inestable*, *sentido humano* y *dinamismo*.

### *Equilibrio inestable*

En física, el ejemplo típico de equilibrio inestable es la peonza que, colocada con infinitas precauciones sobre su vértice, pierde su

<sup>16</sup> Citada por José María Monner Sanz en el prólogo a la obra de: Pirandello, Luis.—*El humorismo*. Editorial “El libro”.—Buenos Aires, 1946, p. 25.

posición al menor toque y cae, ora a un lado, ora a otro. Para mantenerse en pie, la peonza necesita recibir un impulso giratorio que la mantenga en constante rotación y por ende, en un equilibrio dinámico, cuya estabilidad dura cuanto dura la rotación misma.

La peonza podría ser un símbolo de la expresión humorística. La acción de dos fuerzas de signo opuesto amenaza constantemente derribarla hacia uno u otro extremo; pero una dinámica especial la sostiene en pie, constantemente volviéndose, ora a un extremo, ora al otro; pero sin dejarse caer hacia ninguno de los dos.

Esos dos extremos, esos dos puntos de atracción entre los cuales ocurre el inestable equilibrio humorístico, son la realidad y lo que no es la realidad. La “no realidad” puede serlo por exceso o por defecto, es decir, puede ser una suprarrealidad, un *ideal*, o una infrarrealidad: la nada del *absurdo*.

La oscilación humorística entre la realidad y el absurdo me parece externa, más aparente que real, y perteneciente a esos procedimientos de que se vale mañosamente el humorismo para dar en su blanco. Como de esos procedimientos he de tratar más adelante, aquí me limitaré a considerar, como elemento intrínseco y constitutivo del humor, el *equilibrio inestable entre el ideal y la realidad*.

El humorista suele ser un idealista desengañado, cuyo ideal sobrevive, merced a una conformación con la realidad. Idealismo y realismo aquí se dan la mano y se conciertan de manera original.

Muchos autores ignoran o niegan la tendencia ideal trascendente del humorismo. Pirandello, por ejemplo, afirma que un ideal no significa por sí solo disposición para el humorismo, sino que, por el contrario, la dificulta. A esto podría responderse que, si el ideal dificulta la génesis humorística, el humorismo que surge en contra de ese obstáculo es de mayor fuerza y mejor ley que el que sólo brota de la disposición natural.

A esto parece acceder el mismo Pirandello —humorista amargo y escéptico— cuando añade: “. . . sin embargo, puede ser humorista quien sienta una fe, una aspiración o un ideal, y a su manera luce por ellos [. . .] y en tal caso, el humorismo que deriva de otras causas adquirirá ciertamente, por esa circunstancia, mayor calidad, como la adquirirá de todos los demás elementos espirituales existentes en tal o cual humorista”.<sup>17</sup>

Diré pues que el ideal, como simple meta humana invisible y superior, diversa de la realidad actual y presente —hito más o menos

---

<sup>17</sup> Pirandello, Luis.—*El humorismo*. Editorial “El Libro”.—Buenos Aires, 1946, pp. 154 y 156.

elevado, de orden espiritual o práctico— está en la raíz misma del humor.

Ahora bien, el ideal humorístico tiene dos características fundamentales, la primera: *que no se exterioriza franca y ostensiblemente*.

El humorista posee una tendencia idealista profunda, tan profunda que no aflora a la superficie de su obra y se ve obligada a actuar en forma mediata, a través de elementos próximos de apariencia trivial y hasta risible. No confronta directamente lo finito con lo infinito, la vida cotidiana con las superiores y universales leyes divinas y humanas; sino que la refiere, como medio, a menudencias aparentes que, sin embargo, dentro del mecanismo humorístico, tienen un importante papel, como se verá más adelante.

El segundo y más importante carácter distintivo del ideal humorístico es la *restricción o disminución*.

Esta restricción del ideal se realiza en la reflexión del desengaño y mediante una gran dosis de sólido buen sentido, y aún —lo diré de una vez— de rastroso sentido común.

A este respecto, Pirandello, que sólo de mala gana admite la tendencia idealista del humor, se ve obligado a entrar de nuevo en el camino de las concesiones cuando dice: "... Señalar en el humorismo un particular contraste entre el ideal y la realidad equivale a considerarlo superficialmente y desde un solo punto de vista [...] pero cuando lo hay [...] habrá de ser presentado de tal modo que ese ideal se vea a sí mismo como descompuesto y limitado". (Ibid., pp. 208-209).

La restricción humorística es un proceso de catarsis del idealismo falso por excesivo: no envilece el ideal, le cercena tan sólo las excrecencias monstruosas de la fantasía o de la soberbia; no empequeñece al hombre, únicamente lo reduce a sus justas proporciones. Y si acaso lo empequeñece, lo hace con tal sentido del equilibrio, que no le da la poquedad contrahecha del enano, sino la parvedad amable del niño.

El humorismo no destruye el ideal: lo hace más a la medida de la realidad; su buen sentido no aniquila en el ridículo, sino que, ante el derrumbarse de un ideal —que era más bien una ilusión— pone los cimientos de una nueva edificación en un realismo lleno de sensatez.

El humorismo es veraz. Por algo Addison, al hacer la genealogía del Humor, dice que la fundadora de su ilustre familia fue la Verdad, la cual engendró al Buen Sentido.<sup>18</sup>

El humor posee la extraordinaria virtud de ponernos súbitamente —en el lapso que necesita la sonrisa para nacer y morir— en contacto con la realidad. El contraste violento entre idealidad y prosaísmo, resulta siempre eficaz en este sentido.

---

<sup>18</sup> Citado por Robert Escarpit.—Op. cit., p. 38.

Tan poderosa es la tendencia realista del humor, que tal vez podría decirse que el humorismo es un realismo de tipo especial —ciertamente diverso del realismo literario común, del verismo y del naturalismo— un realismo que se caracteriza por su fidelidad a la realidad vital; pero de preferencia en lo que ésta tiene de contradictorio, extravagante, caprichoso y desconcertante.

Este realismo se halla colocado en el polo opuesto del artificio idealizador que tiende a representar la vida mediante una selección que abstrae lo esencial, lo dignamente coherente, y deja caer lo insignificante y toda la desordenada multiplicidad.

El humorismo, en cambio, se afana en aprehender toda la realidad de la vida y del alma humana, esencialmente móvil, siempre múltiple y contradictoria, dividida entre innúmeras menudencias.

“El humorista sabe que [...] los acontecimientos triviales, las menudas vicisitudes, la materialidad de la vida en suma [...] acaban por contradecir rudamente aquellas simplificaciones ideales, obligan a realizar actos, inspiran pensamientos y sentimientos contrarios a esa lógica armoniosa de los hechos y de los caracteres concebidos por los escritores comunes”. (Pirandello, p. 228).

Este realismo humorístico, en su tendencia más actual, echa mano de los procedimientos psicoanalíticos y pone de manifiesto esa misma pluralidad antagónica, tan diversa de la síntesis idealizadora de los caracteres románticos. Así crea personajes disociados entre la subconciencia y la conciencia, entre el yo profundo y el superficial.

Dice Pío Baroja en “La Caverna del Humorismo”: “... Otra de las raíces del humorismo es un comienzo de desdoblamiento psicológico que existe en todos los hombres. El que la conciencia pueda tener transformaciones súbitas en sus estados, y el que lo que parece grave e importantísimo en el momento actual pueda ser considerado al poco tiempo o instantáneamente como sin trascendencia, es un motivo constante de humor”.<sup>19</sup>

De la fluctuante igualdad de fuerzas entre el impulso ideal y la concepción realista, resulta el precario equilibrio humorístico. Su estabilidad se rompe a menudo con la relajación instantánea de una u otra de esas fuerzas; pero no de manera total ni perdurable. Apeuas el sentido común, desnudando el ideal de sus galas solemnes y mentirosas, lo ha reducido a un simple fragmento de realidad; el fermento idealista revela que esa realidad, con sus limitaciones y su apariencia tal vez mezquina, está encinta de valores humildes, pero no despreciables.

---

<sup>19</sup> Citado por José María Monner Sanz, en el prólogo a la obra citada de Pirandello, p. 25.

El equilibrio humorístico más logrado tiene que ser el más dinámico; tanto, que el constante y rápido movimiento llegue a percibirse como la inmovilidad de un equilibrio perfectamente estable. Y vuelvo al ejemplo de la peonza: cuanto más rápida, uniforme y perfectamente gira, más parece que está quieta sobre su vértice, y aun hace decir al niño que la ha lanzado que está “dormida”.

Así, las más grandes y valiosas expresiones humorísticas, no necesitan hacer ostensibles, en vaivenes violentos, las tensiones contradictorias que las animan. Dígalo, si no, el “Quijote”.

La relación ideal-realidad, impugnada por diversos autores como elemento del humorismo, ha sido defendida y sostenida por muchos otros. Algunas de las expresiones atrás citadas lo hacen patente: Richter habla de “comparación entre el pequeño mundo finito y la idea infinita”; Carlyle de una mirada que dirigimos más arriba de nosotros mismos, pero también a nuestro alrededor y más abajo; Enrico Nencioni menciona “el sentimiento y la meditación del desacuerdo entre la vida real y el ideal humano”; Lucini define al humorista como a aquél que “advierde los hechos con el dolor de no poderlos describir como querría que fueran [ideal] sino como son, por desgracia” [realidad]...

Bergson, por su parte, aunque en su teoría de lo cómico roza apenas el tema del humor y considera a éste de manera muy estrecha—como parte de la sátira, juntamente con la ironía— alcanza a manifestar su orientación ideorrealista a este respecto. Considera, más bien, una especie de humor-moralista y dice que consiste en una transposición de lo moral a lo científico, esto es, del *debería ser* moral a lo que realmente *es* en ese mismo campo, fría y científicamente visto y expresado.

Para el filósofo francés, la ironía y el humor son casos opuestos de transposición ideorrealista: la ironía sube de lo que es (realidad) a lo que debería ser (ideal), y lo expresa como si así fuera en verdad; el *humor* baja de lo que debería ser (ideal) a lo que es (realidad), y lo expresa afectando creer que así debería ser.

En conclusión: una aspiración y un pensamiento trascendentes, paradójicamente reducidos a los límites de lo menudamente real, se encuentran, o por lo menos, pueden encontrarse, como elemento de mayor riqueza y complejidad, en la raíz misma del humor. Esta paradoja es fuente de comicidad y también, contradictoriamente, condición de una seriedad que no es solemne; pero sí profunda.

Esta seriedad, tanto como el idealismo y el realismo de la obra humorística, residen en su raíz más profunda; pero de ninguna manera en sus procedimientos expresivos, como trataré de explicar más adelante.

## *Sentido humano*

El humor, posición de madurez, actitud “que está ya de vuelta de la violencia y de la tristeza”,<sup>20</sup> implica una victoria lograda sobre la contradicción esencial que hay dentro del hombre y en la realidad que lo circunda. Esa capacidad de fusión de lo contradictorio se obtiene colocándose en un punto de vista más alto y, por lo mismo, más comprensivo. Es la afirmación de una personalidad victoriosa que, una vez triunfante de la contradicción —principalmente de la que se encuentra en su propio interior— puede desentenderse de sí misma y poner —en expresión de Alberto Piccoli Genovese— un “interés desinteresado”, es decir, no inquieto ni amargo, sino sereno e indulgente, en los hombres y en la vida.

Al hablar de lo puramente cómico expresé que pide una anestesia momentánea del corazón para dirigirse a la pura inteligencia. El humor es mucho más humano: se dirige al hombre íntegro, a su inteligencia y a su sensibilidad.<sup>21</sup>

En el complejo humorístico, pensamiento y sentimiento coexisten, ligados por una interacción modificadora, y entre ellos se establece también —como entre la tendencia ideal y la condición realista— ese equilibrio inestable pero sostenido, tan semejante al de la vida misma.

Dicho lo anterior, trataré de traducir el matiz peculiar del complejo pensamiento-sentimiento dentro del humorismo.

El pensamiento es aquí vuelta sobre sí mismo, reflexión profunda, plena conciencia. A su vez, el “pathos” humorístico no es sentimiento desbordante, sino que está limitado y ceñido por esa peculiar actividad reflexiva.

De aquí brota lo que Pirandello llama *sentimiento de lo contrario*, típicamente humorístico y totalmente diverso del simple advertimiento de lo contrario, que es intelectual y, dentro de ciertas condiciones, pertenece al orden de lo cómico.

El sentimiento de lo contrario es esencialmente móvil y reversible: puede partir de lo cómico para subir al nivel humorístico; o descender del estrato superior de lo ideal hacia ese mismo nivel.

Así —en ejemplo citado por Pirandello— parte del simple adver-

---

<sup>20</sup> Fernández Florez, Wenceslao.—Op. cit., p. 993.

<sup>21</sup> Es curioso ver cómo la mayoría de los autores tienen que hablar de “pathos” al llegar a tratar del humorismo. Dice, por ejemplo, el Diccionario de Oxford: “El humor es una imaginación jocosa, menos intelectual, más *simpática* que el ingenio. Y Freud también habla de sentimiento, sólo que, fiel a sí mismo, no lo acepta como elemento del humor, sino que hace del humor un proceso de defensa contra el sentimiento. Y así, dice que el humor corresponde a un “reflejo de fuga” en presencia de afectos dolorosos, y que el placer humorístico resulta de un subconsciente ahorro de sentimiento.

timiento de lo contrario, esto es, de lo cómico, cuando la vista de una mujer vieja cargada de amaños juveniles (una mujer que es lo contrario de lo que parece) nos causa risa; pero sube al grado humorístico cuando *sentimos* —ya no sólo advertimos— esa contradicción, mediante la reflexión de que esa mujer pretende así retener el amor fugitivo de un hombre mucho más joven que ella.

Inversamente, parte de lo sublime cuando nos arrebatara la admiración por algún hecho heroico; y desciende a lo humorístico cuando percibimos que ese hecho fue totalmente ocioso e innecesario. *Sentimos* la contradicción entre la excelsitud de ese acto y la limitada realidad que no lo acepta, porque no lo necesita. Esta contradicción es semi-risible y semi-dolorosa.

Se podría descender aún más abajo, al nivel de lo puramente cómico, en el que la inteligencia advierte; pero el corazón está insensible. Esto sería al descubrir que esa acción heroica había sido sólo una ingeniosa y bien urdida patraña. Pero aquí no tendría ya lugar el sentimiento de lo contrario.

La reflexión, para ir de lo cómico a lo humorístico, ahonda; para ir de lo ideal o sublime a lo humorístico, desnuda y despoja. En ambos casos se produce el sentimiento de lo contrario, que no es jamás excesivo ni descompuesto. Quizá por eso dice Enrico Nencioni que el humorismo es el gran corrector del sentimentalismo.

El humor implica una buena proporción de comprensión afectuosa, de benevolencia y hasta de ternura.

Es innegable que la ternura, afecto algo paternal, puede ser dulzona y desmañada; pero en el caso del humor está templada por la reflexión y, sobre todo, asistida por el ingenio y por una fantasía poderosa que la aligera y la transmuta en gracia.

El humorista, a pesar de ser un creador severo, juguetea con sus creaturas porque las ama, aunque jamás llegue a confesarlo paladinamente. Y no lo confiesa, porque es demasiado consciente de sí mismo. Esta “self consciousness” —rasgo del humorismo inglés y de todo otro humorismo— lo distingue fundamentalmente, entre otras muchas cosas, de lo meramente cómico.

### *Dinamismo*

El humorismo, que superficialmente parece apto sólo para entretener ocios o divertir en forma intrascendente es, en su mayor profundidad, literatura dinámica.

No quiero decir “literatura” pragmática, que tenga por fin *primordial* impulsar al lector a tal o cual actuación práctica, a la manera, por ejemplo, del escrito moralizante o demagógico; sino literatura que,



sin perder su finalidad estética esencial, es capaz de mover, de alguna manera, el espíritu del hombre. Esto no quiere decir que no pueda pertenecer, en algunos casos, al tipo de literatura “comprometida”, que intente hacer reír para remover obstáculos a la reflexión en un sentido determinado.

De cualquier manera, y sin llegar a eso, el humorismo, como la tragedia, produce una catarsis; pero esta purgación se orienta, contrariamente a la dirección trágica, en un sentido optimista.

En la tragedia, el héroe sucumbe fatalmente bajo el peso de un alto destino ineludible y de su propia grandeza; gracias al humor, el hombre sobrevive, a condición de aceptar sus limitaciones y transformarlas en motivo de un nuevo impulso, tanto más efectivo cuanto más sensato.

El optimismo humorístico es también peculiar y contradictorio: ni excesivo, ni apriorístico, ni simplista, nace paradójicamente del desencanto y de la propia desilusión, por el proceso siguiente: el sentimiento de grandeza ha sido burlado benévolamente por la razón, la realidad aparece desnuda y un tanto ridícula; el hombre, sin coturnos, ha perdido su estatura trágica. Pero el humor no lo deja saborear largamente la amargura de esta situación: sonríe, llega a reír —aunque no a carcajadas— y el hombre descubre que su carga se ha aligerado porque ya no tiene la obligación de ser más grande de lo que es. Ya puede volver a echar sobre sus hombros el peso de un destino que no es aplastante, porque no es magnífico.

Lo anterior implica una sincera y activa *reconciliación con la realidad* y con las situaciones que impone, implica ese “true contentment” del que tan bien habla Chesterton, humorista vital y práctico, al decir que no es “a little more than a meek despair”<sup>22</sup> sino “a thing as active as agriculture. It is the power of getting out of any situation all that there is in it. It is arduous and rare”.<sup>23</sup>

Ciertamente, muchos humoristas son pesimistas y escépticos; entre ellos Pirandello que llega a enumerar en este orden las características más salientes del humorismo: la contradicción, el escepticismo y el procedimiento analítico.

A esta posición suya puede oponerse la siguiente reflexión: si la fe en un ideal no es indispensable en el humor, tampoco lo es la negación escéptica.

---

<sup>22</sup> “algo más que una mansa desesperación”.

<sup>23</sup> “una cosa tan activa como la agricultura. Es la capacidad de obtener de cada situación todo lo que hay en ella. Es arduo y raro”.

Chesterton, G. K.—*Selected Essays*. Methuen & Co. Ltd.—London, 1955, pp. 7 y 8.

Como literatura dinámica, el humorismo cuenta con resortes poderosísimos. Uno de ellos es esa benevolencia que matiza el complejo sentimental humorístico; otro, el poder del ridículo. Uno es factor cordial: se filtra, remueve, tiene un suave poder transformativo; otro es elemento de represión: inspira el temor de la humillación, siempre eficaz. Pero el máximo poder dinámico y catártico del humorismo se ejerce a través de su peculiar y complejo procedimiento.

### PROCEDIMIENTO DEL HUMORISMO

Tal vez este subtítulo sea desacertado. Quizá, conforme a la comparación que antes expuse y por la cual me he propuesto hablar del humorismo como se habla de un ser humano, debería sustituirlo por el siguiente: "Actuación vital del humorismo". Y es que el procedimiento humorístico no es extrínseco y optativo, de tal suerte que el humor podría elegir entre él u otro cualquiera; sino que se deriva de su misma naturaleza, aunque a veces, a causa de su excentricidad, pueda parecer superficial, externo y hasta sobrepuesto. Constituye la "manera de actuar" del humorismo, vitalmente relacionada con su "manera de ser".

Este procedimiento, que Robert Escarpit llama "dialéctica del humorismo" tiene dos fases: la primera es más bien cómica, analítica, intelectual o crítica, aparentemente negativa y destructiva. La segunda es afectiva, propiamente humorística, sintética, afirmativa y constructiva. Corresponden exactamente a ese *ingenio y amor*—"wit and love"— juego intelectual en apariencia frío y hasta cruel, y profunda cordialidad benevolente, en cuya suma reside, para Thackeray y para muchos otros humoristas, la marca del género.

Sin embargo, he de hacer una observación de suma importancia: estas dos fases no son, de hecho, perfecta y delimitadamente sucesivas, sino que en muchos puntos y momentos de la expresión humorística —y aun quizá en todos— se superponen y confunden. Hablar de ellas como "primera" y "segunda" es sólo una distinción teórica hecha para explicarlas diferenciadamente; pero la mejor prueba de su interacción es el hecho de que, aun en la exposición teórica, no es posible separarlas del todo.

Por eso he prescindido de la denominación de Escarpit, "Dialéctica del humorismo", que sugiere una idea de sucesión encadenada, y llamo al todo "Procedimiento del humorismo", subdividido en "Procedimiento cómico-humorístico" y "Procedimiento propiamente humorístico". Es verdad que al primero puede llamársele "Primera fase" en cuanto que es el aspecto más saliente de la expresión humorística y el primero que se suele captar en ella; en tanto que el último, por

más profundo, se revela más tarde. Y aun puede darse el caso de que, por deficiencia receptiva nuestra o por defecto en los medios expresivos del autor humorístico, muchas veces nos quedemos en la superficie cómica y risible de su obra, sin llegar a penetrar en su intención profunda y seria, que es lo propiamente humorístico.

#### PRIMERA FASE.—Procedimiento cómico-humorístico.

En el humorismo reaparecen los diversos factores de lo cómico, pero modificados, elevados y trascendidos; tal vez podría decir que transfigurados.

El *automatismo* cómico de que habla Bergson es aquí el más profundo, esto es, el que se aplica al espíritu del hombre. Esto no excluye que el humorista eche mano, muchas veces, de la comicidad verbal, de actuación o de situaciones. Pero su interés se enfoca hacia lo humano intrínseco y profundo, en lo individual o en lo social.

Crea, así, personajes que pueden, en principio, ofrecer los rasgos elementales y simplistas de los tipos meramente cómicos; pero que jamás se quedan en esta actitud primariamente rígida y automática.

El tipo cómico puro ofrece, entre otras, las siguientes peculiaridades:

- 1ª Es general. Por eso suele designarse con nombres genéricos (El Avaro, El Misántropo) o colectivos (Las Mujeres Sabias, Las Preciosas Ridículas).
- 2ª Es defectuoso. Su defecto lo es más desde un punto de vista social, que moral. Es más, puede ser una virtud, moralmente hablando; pero que se presenta con ese carácter de mecánica rigidez que segrega al individuo de la vida social.
- 3ª Actúa automáticamente y por lo mismo, de una manera fija y previsible, en un aspecto o en otro.
- 4ª Es “plano”, carece de tercera dimensión, porque la atención se fija en aquella de sus facetas que lo tipifica, dejando las otras en la oscuridad.
- 5ª No conmueve, porque se trata de un espíritu dividido por una rigidez artificial, de tal manera que el aspecto que en él podría conmovernos, está completamente aislado del resto de su persona.

Para poder explicar mejor las notas del personaje humorístico y la posición intermedia que ocupa entre el tipo cómico y el héroe trágico, analizaré a este último, al pasar y someramente, en aquello que lo distingue, según Bergson, de los personajes cómicos.

El héroe trágico —dice este autor— no es general, sino individual, más aún, es único. Por eso se le designa siempre con un nom-

bre propio (Antígona, Edipo, Otelo...) En él no hay ese automatismo superficial que aísla sus características y lo divide, sino que actúa unificadamente en una sola dirección, que es la de su pasión, personalísima y total. Por eso conmueve, y conmueve profundamente.

Ahora bien, tanto el tipo cómico como el héroe trágico —más éste que aquél— se hallan lejos de la vida real. Pero el personaje cómico, a medida que se vuelve más profundo, menos automático y más complejo, se va aproximando a esa realidad vital. Al aproximarse a ella, puede derivar por dos cauces diferentes: por el del realismo o verismo psicológico común, o por el cauce humorístico.

El personaje humorístico es realista; pero en un sentido peculiar que lo distingue en absoluto del carácter deliberadamente congruente que intentan captar el drama o la novela de tendencia psicológica.

“El humorista [...] descompone el carácter en sus elementos, y mientras aquél [el autor de tendencia realista común] se preocupa de lograr en los actos de su personaje la máxima coherencia, éste se divierte presentándolo en sus íntimas discordancias”. (Pirandello, p. 226).

Y es así como, respecto al carácter, el humorismo muestra la misma inclinación que hacia a la realidad en general: trata de aprehenderla y expresarla fielmente; pero sobre todo en aquello que tiene de contradictorio, de extravagante, de aparentemente absurdo.

El personaje humorístico es, pues, un extravagante, y un extravagante sumamente complejo: tan pronto se mueve con rigidez cómica y ridícula, como nos sorprende con rasgos de humanidad genuina y profunda o con facetas personalísimas y patéticas. Por eso, el personaje humorístico conmueve y no conmueve; humedece los ojos y hace reír; despierta la admiración y el desprecio; suscita, juntamente, el amor y la indignación y, en síntesis, desconcierta y crea una extraña perplejidad.

Aunque me he propuesto no citar ejemplos por no alargar este primer capítulo, no puedo resistir la tentación de mencionar aquí a ese típico personaje humorístico creado por Chesterton en su novela *El hombre que fue Jueves*. Me refiero al Presidente Domingo, ser feo y hermoso, repulsivo y atrayente, anciano e infantil, inhumano y humano, grotesco y sublime, perverso y benévolo, demoníaco y divino, tan divino, que el humorista católico simboliza en él y en sus contradicciones al mismo Dios, en lo que de él entiende o cree entender la humanidad, mirándolo “únicamente por la espalda”; y en lo que él es en sí mismo, dentro de la luz de su perfección infinita, deslumbrante al grado de constituir tinieblas impenetrables para los ojos del hombre.

Y al hablar del Presidente Domingo, toco otra de las diferencias entre el personaje realista ordinario y el personaje humorístico. Este,

en un cierto sentido que ya expliqué, es siempre realista; pero eso no impide que pueda ser simbólico, metafórico o fantástico. La fantasía es uno de los ilimitados privilegios que corresponden al creador humorístico, sin que por usar de él en la superficie de su obra, deje de ser, en su más profunda intención, auténticamente realista.

La *transposición* y el *aburdo* son los siguientes factores de comicidad que me propongo analizar en su transfiguración humorística.

La transposición puramente cómica suele ser formal (verbal, estilística, de tono, de situaciones, etc.) o poco profunda; la del humorismo se vuelve trascendental porque compromete toda la personalidad del hombre. Hace imposible la "anestesia del corazón", y en determinados humoristas —por ejemplo, en Pirandello— puede orillar a un patetismo que alcance los linderos de la angustia.

Y es que aquí se trata de la transposición de las ideas y de los sentimientos humanos, a un grado tal y con tal intención y arte por parte del humorista, que se produzca un absurdo respecto del cual nos sea imposible permanecer indiferentes.

Al hablar del absurdo cómico o mero disparate, dije que no afecta y hace reír, porque se entiende y se siente como algo "no serio", como un puro juego; pero el absurdo patético propio del humorismo, aunque de pronto puede hacer y hacer reír, deja en el fondo una desazón vital. Cito un ejemplo que constituye uno de los textos clásicos del humorismo inglés.<sup>24</sup>

Hacia 1729, Irlanda sufre tres grandes calamidades: la falta de productos alimenticios, la pobreza, y la enorme natalidad que se da, precisamente, en la clase más pobre. En ese año, Swift, irlandés de nacimiento y de corazón, publica un breve escrito en el que propone, para resolver esos males, lo siguiente: que los irlandeses pobres vendan a sus hijos pequeños, como carne comestible. Con tan sencillo expediente, los pobres salen de la miseria, la sobrepoblación disminuye y la alimentación mejora. Swift completa su proposición con detalles prácticos y técnicos para la mejor realización del proyecto.

Evidentemente, aquí hay una *transposición* mayúscula de las ideas y de los sentimientos normales, que crea un *absurdo* también mayúsculo y complejo, tanto más monstruoso cuanto más contrasta con la lógica formal de la proposición. En efecto, dentro de una fría exposición, hecha en tono de sosegado e irreprochable razonamiento, se contienen un absurdo práctico, que repugna al sentido común; un absurdo cordial, que repugna al sentimiento; un absurdo moral y un absurdo social.

---

<sup>24</sup> Swift, Jonathan.—*Una modesta proposición para evitar que los niños de Irlanda sean una carga para sus padres o para su patria*. Antología del Humorismo en la Literatura Universal. Editorial Labor, S. A.—Barcelona, 1957, pp. 684-689.

Sin duda, este absurdo múltiple, contenido en la proposición de Swift, puede hacer y hace reír; pero no con la risa absolutamente libre y despreocupada que provoca el juego cómico, sino con una risa desconcertada y dividida, que oscila entre el sentido del juego y el de la seriedad, y que se ve coartada por el fondo trascendental humano al que ese absurdo parece querer restar importancia, cuando en realidad, lo que quiere y logra, es subrayarla.

Mas para que este ejemplo pueda tener todo su efecto, hay que colocarse en la época de Swift, cuando el problema de los pobres irlandeses era una realidad actual y patética, o bien, aplicarlo a cualquier pobre comunidad de nuestros días y de nuestro medio, con la que podamos sentir una humana solidaridad.

Mencioné antes el *contraste* como factor de comicidad. Dentro del humorismo, este elemento adquiere un realce extraordinario, como tal vez ya se habrá apreciado a lo largo de las páginas anteriores.

En efecto, no se trata ya de un contraste superficial, de una mera disparidad chocante y capaz de provocar una sorprendida hilaridad; sino de una oposición profunda que hace del humorismo, específicamente, un arte de contrastes. Su estética singular confronta idealismo y prosaísmo, razón y capricho, seriedad y burla, reflexión y extravagancia, patetismo y comicidad, severidad y ternura...

Dentro del proceso humorístico, el intelectual y cómico advertimiento de lo contrario, se transforma, constante e indefinidamente, en el complejo y característico "sentimiento de lo contrario".

La *accesibilidad intuitiva* de lo puramente cómico se complementa con esa peculiar actividad de la reflexión de que ya hablé y que corresponde a lo propiamente humorístico. Hay en ello una mayor conciencia reflexiva.

Pero a este respecto es menester advertir lo siguiente: la reflexión del humorista puede ser, en su momento y algunas veces, discursiva; pero lo más propio del temperamento y la sazón humorísticos es que esa reflexión sea casi una intuición, casi un sentimiento, casi una emoción; y que se exprese en forma no razonadora, mediante los recursos característicos del humor, que son chispazos de ingenio y palpaciones cordiales.

La *novedad*, elemento de comicidad, también se transforma dentro de lo humorístico. No se requiere ya, indispensablemente, la sorpresa algo infantil de lo absolutamente nuevo. Cabe la sorpresa de lo que ya se espera y también, dentro del conocimiento y la aceptación de la realidad, cabe el sentido de esa realidad percibida como algo nuevo y valioso a la vez, dentro de la limitación que le es propia.

También es interesante observar cómo se modifican, dentro del humorismo, aquellos factores de la comicidad que se dan como condi-

ciones receptoras del sujeto. Al hablar de lo cómico dije que eran el *sentido de intrascendencia*, el *sentido de la independencia personal* y el *sentido de superioridad*.

Respecto a los dos primeros, basta el ejemplo de Swift dado más atrás para ver que ambos se ven muy comprometidos. No es posible sentir lo humorístico como banal e intrascendente, y por lo mismo, no es posible conservar la independencia y el desinterés emotivos.

Pero es más importante aún ver cómo se transforma el sentido de superioridad.

En lo cómico, el espectador no sólo se siente independiente del objeto de su espectación, sino superior a él; en lo humorístico se siente, sobre todo, superior a sí mismo. El humorista ocupa una posición victoriosa resultante de una ardua lucha interior. A la vez desengañado y dueño de sí, puede *reír de sí mismo sinceramente*, olvidarse, y enderezar un interés comprensivo hacia los demás. Desde la posición que ha conquistado, tal vez seguirá sintiéndose superior a ellos y reirá de ellos; pero su risa templada se parecerá cada vez más a una sonrisa. De sonreír de los hombres a sonreírles, no hay más que un paso; y darlo con facilidad es lo propio del verdadero humorista.

Hasta aquí, dentro de esta primera fase de su procedimiento, el humor utiliza los diversos recursos cómicos, aparentemente, sólo para reír y hacer reír del mundo que presenta; pero en el fondo, con la intención trascendental de analizarlo, disociarlo, reducirlo al absurdo, o sea, a la nada; en una palabra, aniquilarlo. Hasta aquí, pues, el humorismo procede en forma negativa, y lo cierto es que algunos autores, poseedores de un humor sombrío, escéptico o cínico, no pasan más allá de esta fase. Pero muchos otros, tras haber creado, por medios intelectuales, la inquietud, la inseguridad y aún la angustia, disfrazadas con máscara risueña, se apresuran a afirmar por medios cordiales, en una segunda fase constructiva, lo mismo que —sólo a manera de trampa humorística— acaban de negar.

SEGUNDA FASE.—Procedimiento propiamente humorístico.

En esta fase pueden distinguirse, en análisis teórico, diversos aspectos:

- 1º El humorista pone en contacto súbito el mundo absurdo, negativo e inhumano con el mundo real y humano. A esto lo llama Escarpit "paradoja humorística".
- 2º El humorista revela sutilmente su posición a favor del mundo real, con todas sus implicaciones ideales, constructivas y trascendentes.
- 3º El humorista crea un estado de simpatía o de complicidad afectiva con su lector, valiéndose de medios implícitos, fugaces, in-

tuibles más que razonables, que equivalen a afirmar benévolamente: "Todo ha sido una broma. Los valores de la realidad quizá no sean magníficos ni deslumbrantes, pero existen. Es menester, en adelante, tomarlos más en cuenta".

4º Mediante esta comunicación simpática y sutil, que Escarpit llama "guiño de complicidad", el humorista conduce a su lector de la negación a la afirmación, más aún, a la *reafirmación*; y de la inseguridad a la seguridad.

Un ejemplo esclarecerá lo dicho sobre el doble procedimiento del humorismo. Vuelvo a Chesterton en *El hombre que fue Jueves*; novela que lleva como subtítulo el de "Pesadilla". En sus últimos capítulos, el autor acentúa la sugestión onírica, el clima de ensueño y de absurdo en que han venido desarrollándose los acontecimientos y moviéndose los personajes. Se da así ocasión para poner en juego, en toda su complejidad y movilidad, los recursos humorísticos.

Nadie podrá sospechar del autor de *Ortodoxia* que intente negar por la burla y deshacer en lo grotesco los valores del Catolicismo y al mismo Dios. Empero, en la alegoría oscura y disparatada, jocosa y profunda, desconcertante y poética que Chesterton desarrolla, el personaje simbólico de lo divino, el Presidente Domingo, se hunde cada vez más y más en el abismo del ridículo y del absurdo, de un ridículo y de un absurdo que no son corrosivos únicamente porque se alcanza a percibir, bajo ellos, un profundo latido cordial. Sin embargo, a pesar de esta vaga percepción, hasta unas cuantas páginas antes del final de la obra, el Domingo es un ser negativo porque es absurdo, y el absurdo implica la ligadura monstruosa de dos principios que se destruyen mutuamente.

Luego viene —extraordinaria desde el punto de vista estético-humorístico— la fase afirmativa del procedimiento. Sobre el fondo abigarrado de una turba carnavalesca que danza en disfraces inverosímiles, dentro del ambiente cargado de rasgos plásticos y notas sensoriales de una fiesta extraña y sobrenatural, el Domingo, después de una desaparición estratégica, reaparece como un personaje nuevo que, desde el primer instante, aunque no ha dejado de ser contradictorio, se afirma inmoviblemente. Esta primera afirmación del personaje divino no es intelectual, ni apologética, ni verbal siquiera. Se realiza con la sola y simple sugestión de dos atributos que en él se dan de manera absoluta y que, en aquel ambiente y en aquel conjunto, sólo a él pertenecen: el silencio y la blancura: "El Domingo había pasado silencioso como una sombra y se había sentado en el trono central. Llevaba un traje sencillo, de terrible y absoluta blancura, y sobre su frente, los cabellos eran una llamarada de plata".<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Chesterton, G. K.—*El hombre que fue Jueves*. Cuarta edición. Editorial Losada.—Buenos Aires, 1938, p. 183.



La turba se retira y ya en la soledad, Chesterton lleva a su climax la paradoja humorística, esa confrontación súbita de lo absurdo y contradictorio con lo real: del Domingo con los hombres-símbolos que, en nombre de la realidad humana, le preguntan: ¿Quién eres? Y a través de una serie compleja de recursos peculiarmente humorísticos, nada lógicos ni discursivos; ora patéticos, ora dramáticos y hasta efectistas, ora ingeniosos y traviosos, ora metafóricos y sensoriales, ora hechos de un poderoso lirismo penetrado de ternura, el personaje divino se afirma más y más, aun en su misma contradicción, que ya no es la del absurdo sino la de lo incomprensible. Se afirma como la Realidad trascendente; y en el alma del personaje que da nombre a la novela —el hombre que fue Jueves, el poeta Syme— se cumple, ya fuera del ensueño y de la pesadilla, la perfecta reconciliación de esa Realidad con la realidad de todos los hombres:

“...Syme sentía en sus miembros un vigor sobrenatural, y en su mente una nitidez cristalina que parecían superiores a lo que en aquel instante hablaba o hacía. Sentía como si fuera portador de alguna buena noticia casi increíble, junto a la cual todas las demás cosas resultaban meras trivialidades, aunque encantadoras trivialidades. ... Soplabla una brisa limpia y suave, que no parecía venir del cielo, sino de alguna ventana abierta en el cielo”. (pp. 188-189).

### *FISONOMIA DEL HUMORISMO*

Habla Escarpit del “Jano humorístico”, y Pirandello atribuye al humor un rostro bifronte. Su dualidad fisonómica más saliente es la tristealegre, la simultáneamente grave y risueña. Pero también pueden atribuírsele otras expresiones contradictorias: por ejemplo, la ensimismada y fría del hondo pensamiento junto a la abierta y generosa del sentimiento fraternal; la distante e iluminada del idealismo junto a la rústica y satisfecha del más realista sentido común. Pero no basta decir que el humorismo tiene, en uno u otro de estos sentidos, y aun en todos ellos, un doble rostro, porque cada una de esas dobles caras es, en el trance mismo de la expresión humorística, esto es, en su modalidad expresiva, como la cara de rasgos inasibles de un mimo extraordinario, en el momento de su actuación.

A este respecto, Fernández Florez cita lo que dice Hegel en su *Estética*: “El humor no se propone dejar un asunto desenvolverse de sí propio, conforme a su naturaleza esencial, organizarse, tomar así la forma artística que le conviene. Como, por el contrario, es el artista mismo quien se introduce en su asunto, su tarea consiste principalmente en rechazar todo lo que tiende a obtener o que parece poseer un valor objetivo y una forma fija en el mundo exterior, en eclipsarlo y borrarlo por la potencia de sus ideas personales, por relámpagos de

imaginación y por invenciones extrañas y chocantes". (F. Florez, p. 1004).

Es decir, que en la obra humorística se acentúa singularmente la personalidad del escritor; de tal suerte que en la apariencia física —por así decirlo— del humorismo, priva la más libre y amplia originalidad inventiva, y hay lugar para recursos de estilo tan innumerables como las distintas personalidades humorísticas que existen y pueden existir. Todo humorista es, en mayor o menor grado, un original y un excéntrico.

Por todo lo anterior, creo que lo que podría llamarse "estilística del humorismo" es más individual que general, ya que depende del modo y grado en que cada autor aplique a su obra los procedimientos cómico-humorísticos. Sin embargo, creo también que es posible señalar, si bien de manera nada sistemática y algo aventurada, algunos de los recursos expresivos materiales que, como en toda obra de arte, corresponden orgánicamente al "alma" del humorismo.

En primer lugar, hay que reconocer que muchos de esos recursos no son privativos de lo humorístico, puesto que coinciden con los de lo cómico; y también hay que aceptar que el humorismo puede valerse de expresiones que, de suyo, no le pertenecen. Así, por ejemplo, la *ironía*, netamente intelectual; la *sátira*, que puede ir cargada de sentimiento, aunque más agresivo o desesperado que benévolo; y aun quizá, en ciertos humoristas, el *sarcasmo*, esa burla cruel que es como el eco de la costumbre despiadada de los vencedores bárbaros de zaherir a sus enemigos muertos o moribundos. Pero todas estas expresiones en la fisonomía del humorismo, no serán más que mímica enderezada a producir tal o cual efecto. No hay que olvidar que en el rostro y las actitudes del humor suele haber truco y maña, que no por bienintencionados dejan de ser desconcertantes.

Pero aparte de los recursos que el humor pide prestados, creo que dos podrían señalarse como peculiarmente suyos: la *contradicción* y la *sutileza*.

En la expresión verbal, sensorial y metafórica del humorismo, la asociación se realiza mucho más por contraste que por asimilación o contigüidad. Cada idea o grupo de ideas, cada imagen o grupo de imágenes, despiertan y atraen las contrarias, de suerte que la forma presenta la máxima movilidad y ofrece múltiples escisiones, inversiones, regresiones y variaciones de toda índole. Caben aquí la *ambigüedad*, que produce incertidumbres; la *paradoja*, que despierta inquietudes; la *antítesis*, que hace oscilar el espíritu entre polos opuestos; y también una *mezcla de lirismo y prosaísmo*, que jamás puede darse en la comicidad pura.

Por otra parte, el humorismo, con todo su lastre de reflexión

y sentimiento es, por obra de la gracia y el donaire, un arte que suele manifestarse por medios sutiles, fugaces, alados: chispazos de ingenio y palpitations cordiales que no es posible describir en general, sino tan sólo percibir en la fisonomía estilística de este o de aquel humor determinado. La expresión con que Escarpit designa, genéricamente, estos medios sutiles —“guiño humorístico”— me parece muy acertada.

## LA ESTETICA DEL HUMORISMO

No intento abordar un tema que está fuera de mi alcance; sólo hacer algunas observaciones con él relacionadas.

De lo expuesto en páginas anteriores se desprende que el humorismo está sobrecargado de elementos extraestéticos, ora por su contenido ideológico y hasta moral, en algunos casos; ora simplemente porque los informa ese “sentido humano” de que hablé, que podría entenderse como un lastre sentimental y antipoético. Quizá también se desprende que el humorista es un pensador y un filántropo.

Sin embargo, nada hay más alejado de la realidad. El humorista es un esteta; el humorismo es un arte, y aún podría añadir, un arte muy “artístico”. Es, precisamente, ese tipo de arte complejo y difícil, capaz de incluir múltiples elementos relativos a muy diversos aspectos de la vida humana en toda su amplitud —elementos de suyo estéticamente neutros y aun antiestéticos— para después absorberlos, integrarlos y transfigurarlos artísticamente.

En eso consiste la “rareza” del valor estético humorístico; en ello reside también su mérito. El humorismo produce una “belleza difícil”, que surge violentando materiales recalitrantes, como son el ridículo, el deliberado prosaísmo, la contradicción sistemática, las imágenes “feas” y aun, en ocasiones, hasta el lenguaje disonante o cacofónico. Realiza el prodigio de asociar estos recursos, a primera vista literariamente negativos, con el más profundo y genuino lirismo y con la más alta tensión dramática, no sólo yuxtaponiéndolos, sino logrando su integración en una unidad que aparece, sin duda, como extravante; pero que es real y efectiva. Realiza, además, el prodigio de ser patético —a veces enormemente patético: díganlo, si no, los *Seis Personajes*. . . de Pirandello— sin ser melodramático o sentimental. Y es que el humorismo, como todo arte verdadero, no contiene el germen de la emoción humana primaria y elemental, que se confunde con el sentimentalismo; sino el de la emoción estética, que es siempre secundaria en cuanto que, si bien puede y suele partir de las mismas causas que la primera, está depurada y liberada de su excesiva densidad humana por la intuición y la habilidad del artista.

El humorismo es un arte, a la vez, humano y deshumanizado: humano en su raíz más profunda, como algo que procede del hombre,

que es para el hombre y está destinado a vivir entre los hombres; des-humanizado en su expresión estética, informada por un ingenio tan dinámico y tan leve, que sugiere la incorporeidad y la ingravidez de los espíritus.

\* \* \*

Al llegar a las últimas líneas de este primer capítulo advierto que, tal vez, al interpretar el humorismo conforme al criterio de la mayor riqueza —relativa— de elementos positivos, he llegado a describir, no el humorismo, sino un ideal humorístico.

A pesar de ello, habré de aplicar igual criterio al analizar la obra de Cervantes; pues creo haber seguido el mismo procedimiento —tal vez excesivo, pero no desviado— de quien para dar a conocer el valor del oro —por ejemplo— intentara expresar las propiedades del oro más rico, del oro de mejor ley.

*P O R T A D A*

Un hombre se retrató a sí mismo diciendo: "Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, de frente lisa y desembarazada, de alegres ojos, y de nariz curva aunque bien proporcionada, las barbas de plata que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros, el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies: éste digo, que es el rostro del autor de la Galatea y de Don Quijote de la Mancha [...] llámase comunemente Miguel de Cervantes Saavedra: fué soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades..."<sup>26</sup>

Otro se pintó con los siguientes colores: "Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras y padrastró de las ajenas [...] cofrade que ha sido y es de la Carcajada y Risa [...] hombre dado al diablo y prestado al mundo y encomendado a la carne; rasgado de ojos y de conciencia, negro de cabello y de dicha, largo de frente y de razones, quebrado de color y de piernas, blanco de cara y de todo, falto de pies y de juicio [...] y poeta sobre todo, hablando con perdón, descompuerto, componedor de coplas, señalado de la mano de Dios..."<sup>27</sup>

Ambos autores se burlan de sí mismos al trazar los sendos autorretratos, y es en éstos común la cromática de lo festivo. Los matices, sin embargo, son muy diferentes: Quevedo emplea la estridencia multicolor de la carcajada, y en ella se subraya a sí mismo con cierta agresividad y amargura; Cervantes usa el aguatinta de una sonrisa indulgente, llena de apacible dignidad. También el dibujo traduce impulsos diversos: recorta Quevedo los perfiles con rectas y con ángulos; síguelos dócilmente Cervantes con líneas flexibles. El acabado de los dos cuadros es igualmente opuesto: Quevedo aplica un barniz que brilla con crudeza; Cervantes extiende una pátina opaca, imperceptible casi, de melancolía. Quevedo es un satírico; Cervantes, un humorista.

<sup>26</sup> En el prólogo de las *Novelas Ejemplares*.

<sup>27</sup> En el *Memorial pidiendo plaza en una Academia*.



Miguel de Cervantes  
Saavedra

## CAPÍTULO PRIMERO

### LA PICARESCA HUMORISTICA DE CERVANTES

Américo Castro habla del “no picarismo” de Cervantes. Valbuena Prat dice de *Rinconete y Cortadillo* —dicho que puede extenderse a toda la producción de nuestro autor que ofrezca rasgos esenciales semejantes— que es una “superpicaresca”.

¿A qué se debe que este estilo, típica y únicamente cervantino, se pueda y no se pueda llamar picaresca; y en qué consiste esa superioridad que lo distingue de la picaresca lisa, llana y común?

Trataré de responder comparativamente a estas preguntas, para lo cual, delimitaré primero los dos términos de la comparación.

Del lado de la picaresca genuina, he de basarme fundamentalmente en el *Guzmán de Alfarache*, obra que, conforme a la unánime opinión de los críticos, es el paradigma del género;<sup>28</sup> lo cual no impedirá que refiera muchas veces los personajes, los episodios o los rasgos cervantinos, a los que les sean correspondientes, dentro de muchas otras obras de la auténtica picaresca.

Del lado de la obra de Cervantes, tomaré como base las dos únicas novelas que me parecen íntegramente pertenecientes a su “picaresca”, a saber: *Rinconete y Cortadillo* y la doble y compleja novela *El casamiento Engañoso y Coloquio de los Perros*. Sin embargo, he de hacer frecuente mención de otros importantes personajes, episodios o rasgos

---

<sup>28</sup> En particular, Américo Castro, después de exponer sus motivos, se expresa así: “De ahí que considere que novela picaresca es esencialmente la realizada por Mateo Alemán; es el molde fraguado para contemplar de cierta manera la vida humana; en ella son esenciales la técnica naturalista, el carácter autobiográfico y gustar la vida con mal sabor de boca. Si al decir novela picaresca pensamos otra cosa, nos salimos de la correspondiente categoría estética e histórica; y en la medida que un escritor se aleje de ese esquema, se alejará también del concepto de novela picaresca”. *Lo picaresco y Cervantes*. Revista de Occidente.—Madrid, 1926. T. XI, p. 354.



de orden “superpicaresco”, que aparecen en otras obras suyas y que, en forma aproximada, se pueden enumerar como sigue:

De sus comedias, Lugo, *El Rufián Dichoso*, dentro del cuadro ambiental extraordinario de la primera jornada de la obra; y *Pedro de Urdemalas*, en el marco de la vida gitanesca.

De los *entremeses*, Chanfalla y la Chirinos de *El retablo de las maravillas*; la vecina Hortigosa y la sobrina Cristinica de *El viejo celoso*; todos los personajes —salvo el marido— de *La cueva de Salamanca* (con una especial mención de lograda “superpicardía” para el extraordinario estudiante); y también, aunque apenas como de rozadura, los participantes en el entremés de “El rufián viudo”, obra que, si no fuera por un leve toque de humor cervantino, dejaría de pertenecer aun a lo picaresco, para bajar al nivel de lo rufianesco más vulgar.

En las *Novelas Ejemplares*, los principales elementos que contribuyen a integrar la idea de la “superpicaresca” de Cervantes se dan en *La ilustre fregona* (la descripción de la vida de los pícaros de las almadrabas y el carácter de Carriazo) y en *El licenciado Vidriera* (la crítica de vicios y oficios, hecha por el protagonista; crítica a la vez tan semejante y tan diversa de la que es común hallar en las novelas del género picaresco ordinario). En *La gitanilla* hay que notar algún aspecto de la vida de los gitanos. En *El celoso extremeño*, pícaros son Loaysa, sus amigos y la dueña Marialonso; y en *La señora Cornelia*, personaje de novela picaresca podría ser el ama desconfiada y mentirosa; y episodio netamente picaresco sería el de los pajes y la prostituta Cornelia, si no fuera por la intención de contraste humorístico, que se hace evidente aun en el hecho de que la ideal protagonista y la pícara ramera llevan el mismo nombre.

Por el *Quijote*, Ginés de Pasamonte —vuelto Maese Pedro en la segunda parte— cruza tan fugazmente, que más que analizar lo que es, dentro de la literatura cervantina, hay que pensar en lo que hubiera podido ser, si Cervantes se hubiera decidido a escribir su vida.

En el *Persiles*, entre los múltiples rasgos y episodios realistas que se incrustan —a partir del libro III— en la idealidad predominante, dos lances me parecen orientados hacia la “superpicaresca”: el de los dos estudiantes de Salamanca —fingidos cautivos—; y el de Luisa, la mesonera-ramera-romera de Talavera (palabras sobre las que juega, de paso, Cervantes). Por el personaje femenino, este episodio sería casi genuinamente picaresco; pero su amante, el bagajero Bartolomé, lo hace subir al orden de lo cervantino.

Una vez indicados, con más o menos exactitud, los términos de la comparación, analizo, desde el punto de vista humorístico, las dos novelas de Cervantes que, principalmente, dan la clave de su discutida y discutible picaresca.

## RINCONETE Y CORTADILLO

### *Los dos amigos*

La novela se inicia con el encuentro de Rincón y Cortado, “dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años [...] ambos de buena gracia, pero muy descosidos, y rotos y maltratados”. Después de un primer momento de recelo y desconfianza, Rincón, el mayor, toma partido y se dirige así al más pequeño:

“... para obligar a vuesa merced que descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero; porque imagino que no sin misterio nos ha juntado aquí la suerte, y pienso que tenemos de ser, de éste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos. Yo, señor hidalgo, soy natural de la Fuenfrida...”

Viene la mutua y sincera confianza, en la que ambos refieren su corta vida, y Rincón termina:

“... pues ya nos conocemos, no hay para qué aquesas gandezas, ni altiveces; confesemos llanamente que no tenemos blanca, ni aun zapatos.

Sea así —respondió Diego Cortado, que así dijo el menor que se llamaba—; y pues nuestra amistad, como vuesa merced, señor Rincón, ha dicho, ha de ser perpetua, comencémosla con santas y loables ceremonias.

Y levantándose Diego Cortado, abrazó a Rincón, y Rincón a él, tierna y estrechamente, y luego se pusieron los dos a jugar a la veintiuna...”

Ya está formada una de las muchas e indivisibles parejas cervantinas, a las que junta, por encima de toda otra cosa, una amistad verdadera. Y aquí podría mencionar a Juanico y Francisquito de *Los baños de Argel*; a Lugo y Lagartija —después el Padre Cruz y Fray Antonio— de *El rufián dichoso*; a Ricardo, el amante liberal y su fiel Mahamut; a Carriazo y Avendaño de *La ilustre fregona*; a las dos doncellas Teodora y Leocadia; a Cipión y Berganza; a Don Juan y Don Antonio de *La señora Cornelia*... (No quiero hablar de Don Quijote y Sancho, porque esas son palabras mayores, que sólo he de decir cuando analice la obra maestra de Cervantes.)

Por ahora, basta con Rincón y Cortado. Ya son amigos y lo serán hasta el fin del cuadro episódico que constituye la novela. Se hermanan —sin nueva desconfianza ni deslealtad alguna, y sin más interés en su unión que el estar unidos— para el trabajo y las tretas que, como pícaros en ciernes, emprenden; y juntos van a la presencia de Monipodio. Cuando, al final, Rinconete decide abandonar —a largo plazo, es verdad— la vida de pícaro, echa por delante, en sus

planes, a su pequeño amigo: propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en esa vida...”

Veamos un pasaje paralelo del Guzmán de Alfarache. Guzmanillo, huyendo después de su primer hurto de cuantía, camina de noche y de día se esconde. Y cuenta:

“Metíme a la sombra de unos membrillos para pasar el día. Halléme sin pensar junto a mí un mocito de mi talle. Debía de ser hijo de algún ciudadano, que con tan mala consideración como la mía se iba de con sus padres a ver mundo [...] desde que aquí llegamos, hasta el anohecer, que nos apartamos, no salió de donde yo”.

Pasan, pues, el día juntos y escondidos, y la semejanza de su edad, situación y propósitos no basta para abrir, en todo ese tiempo, el menor resquicio a la simpatía. Se hablan; pero la falsedad y la desconfianza dictan sus palabras: “...por mis mentiras conocí que me las decía; con esto nos pagamos”. El interés preside su corta relación: Guzmán trae dinero, pero no vestidos para poder entrar en Toledo a manera de no despertar sospechas; el muchacho trae en su hatillo “unos vestidillos para remudar”, pero no dinero. Se conciertan —no sin nuevas desconfianzas— realizan la operación que a ambos conviene, y se separan: “De allí nos despedimos; él se fué con la buena ventura, y yo, aunque tarde, aquella noche me entré en Toledo”.

### *Monipodio*

La primera noticia de este personaje la da Cervantes a través de Ganchuelo, muchacho de la misma edad y traza que Rincón y Cortado, el cual llama a Monipodio —irónicamente sin duda, por parte del autor— “padre, maestro y amparo” de sus ahijados, los ladrones y ru-fianes de Sevilla.

Su primera aparición en la novela está preparada por un pasaje que ha sido notado por diversos autores, como expresivo del realismo sintético de Cervantes, que en una sola visión recoge lo positivo y lo negativo, lo nuevo y lo viejo, lo triste y lo alegre, lo entero y lo men-guado que hay en la realidad y en la vida. Este pasaje es la descripción del patio en que se reúne la cofradía que preside Monipodio:

“...un pequeño patio ladrillado, que de puro limpio y aljimi-frado parecía que vertía carmín de lo más fino. Al un lado estaba un banco de tres pies y al otro un cántaro desbocado con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro; a otra parte estaba una estera de enea, y en el medio un tiesto, que en Sevilla llaman “maceta” de albahaca”.

Este realismo, sencillo y poético a la vez, da ocasión al contraste humorístico que suscita la aparición de la figura caricaturesca de Monipodio, el “más rústico y disforme bárbaro del mundo”. Pero su

realidad grotesca y en algún punto repulsiva, minuciosamente descrita por Cervantes, da lugar, a su vez, a un nuevo contraste, ya que ese rústico disforme y bárbaro no se sale un punto, durante toda la novela, de una actitud genuinamente paternal y benévola, que parece inundar en luz de simpatía el patio y a cuantos en él se encuentran. El “regocijo luminoso” que Menéndez y Pelayo notó en esta novela brota —claro está— del corazón de Cervantes; pero dentro de lo literario, brota del corazón de Monipodio.

Este personaje, física y moralmente reúne en torno a sí la truhanesca hermandad, mucho más que con las ordenanzas que le impone, con la solicitud que derrama sobre ella, y con la alegría de vivir que posee y que, en sobreabundancia, comunica:

“... mandó sacar Monipodio una de las esteras de enea que estaban en el aposento y tenderla en medio del patio. Y ordenó asimismo que todos se sentasen a la redonda [...] se sentaron todos alrededor [...] y la Gananciosa tendió la sábana por manteles; y lo primero que sacó de la cesta fue un grande haz de rábanos y hasta dos docenas de naranjas y limones, y luego una cazuela grande llena de tajadas de bacalao frito; manifestó luego medio queso de Flandes, y una olla de famosas aceitunas, y un plato de camarones, y gran cantidad de cangrejos, con su llamativo de alcaparrones ahogados en pimientos, y tres hogazas blanquísimas de Gandul...” “...en poco espacio vieron el fondo de la canasta y las heces del cuero. Los viejos bebieron “sine fine”; los mozos, adunia; las señoras, los quiries”.

De este modo cuida Monipodio de que se distribuya entre los suyos cuanto la comunidad allega, así en comida, como en dineros o vestidos. Recuérdese, por ejemplo, la canasta de colar llena de ropa blanca que, hurtada por el Renegado y el Cientiépés, ha sido depositada en casa de la vieja Pipota:

“—...estése así la canasta [dice Monipodio] que yo iré allá a boca de sorna, y haré cala y cata de lo que tiene, y daré a cada uno lo que le tocara, bien y fielmente, como tengo de costumbre”.

Compárese, pues, a este personaje cervantino con su equivalente del Guzmán de Alfarache: aquél Micer Morcón, “generalísimo” de los mendigos ladrones y trapaceros de Génova, del que dice el protagonista:

“—...con juntar él solo más limosna que seis pobres ordinarios de los que más llegaban, jamás le sobró ni vendió comida que le diesen, ni moneda recibió que no la bebiese. Y andaba tan alcanzado que *nos era forzoso, como a vasallos* de bien y mal pasar, socorrerlo en lo que podíamos”.

No contento Monipodio con esta justicia y largueza, toma por

propios los agravios hechos a sus protegidos, y se esfuerza por mantener la unión y la armonía entre ellos.

Juliana la Cariharta acude a él cuando ha sido vapuleada por el Repolido. Llega

“sollozando, y sintiéndola Monipodio, abrió la puerta [...] “Sosiégate, Cariharta, [...] que aquí estoy yo que te haré justicia. Cuéntanos tu agravio, que más estarás tú es contarle que yo en hacerte vengada...”

Pero cuando, llegado el Repolido, se trata de tomar esa venganza, el “padre” Monipodio prefiere olvidarla y darse maña para reconciliar, bonachonamente, a los amantes. La Cariharta se ha resguardado en una sala y Repolido grita y amenaza frente a la puerta cerrada. Monipodio interviene:

“—En mi presencia no ha de haber demasías; la Cariharta saldrá, no por amenazas, sino por amor mío, y todo se hará bien [...] ¡Ah Juliana! ¡Ah niña! ¡Ah Cariharta mía! Sal acá fuera, por mi amor, que yo haré que el Repolido te pida perdón de rodillas”.

Y cuando el mismo incidente pone ocasión de riña entre Repolido y los dos bravos, Chiquiznaque y Maniferro, la solicitud pacifista de Monipodio la disuelve:

“—No pasen más adelante, caballeros: cesen aquí palabras mayores y desháganse entre los dientes, y pues las que se han dicho no llegan a la cintura [quiere decir, no salen del corazón] nadie las tome por sí”.

### *La hermandad*

Guzmán de Alfarache, al llegar a Madrid, ya convertido en pícaro, se une a otros truhancillos de su edad, para buscarse la vida. Sin embargo, en esa unión —como en casi todas las demás ligas, más o menos inhumanas, que anuda en su larga existencia— Guzmán padece la más dolorosa y absoluta soledad. Va a la zaga de sus compañeros, al modo de un perro, más flaco y famélico que otros, por ver si le toca, al menos, el último desperdicio de lo que éstos roen; pero no encuentra amistad, ni individual, ni colectiva. Dice:

“Juntéme con otros torzuelos de mi tamaño, diestros en la presa. Hacía como ellos lo que podía; mas como no sabía los acometimientos, ayudábales a trabajar, seguía sus pasos [...] Acomodéme a la sopa [que daban a los pobres en los conventos] Aprendí a ser buen huésped, esperar y no ser esperado”.

Rincón y Cortado, en cambio, son oficiosamente conducidos ante Monipodio por Ganchuelo, cuya espontánea simpatía los presenta a su jefe con estas palabras:

“—Estos son los dos buenos mancebos que a vuesa merced dije, mi sor Monipodio: vuesa merced los desamine, y verá como son dignos de entrar en nuestra congregación”.

Pasan el benévolo examen, más que con otra cosa, con la manifestación de su buen ánimo y decisión para afrontarlo todo, y merecen la aprobación del cabecilla y de todos los cofrades “a una voz”.

“—¡Alto; no es menester más! —dijo a esta sazón Monipodio— Digo que sola esta razón me convence, me obliga, me persuade y me fuerza a que desde luego asentéis por cofrades mayores y que se os sobrelleve el año del noviciado.

—Yo soy dese parecer— dijo uno de los bravos.

Y a una voz lo confirmaron todos los presentes [...] y pidieron a Monipodio que desde luego les concediese y permitiese gozar de las inmunidades de su cofradía...”

Habían visto Rincón y Cortado en el patio a “dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes”; “dos de la esportilla y un ciego”; “dos viejos de bayeta, con anteojos, que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios” —los abispones—; “una vieja halduda” —la Pipota—; “dos bravos y bizarros mozos, de bigotes largos, sombreros de gran falda, cuellos a la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más de marca, sendos pistoletes”— Maniferro y Chiquiznaque. Ven llegar después a “dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote”— la Gananciosa y la Escalanta—; otra “moza del jaez de las otras y del mismo oficio” —La Cariharta—; el rufián Repolido, el trainel Silbatillo, el centinela Tagarote... Oyen hablar, en un instante, del Renegado y el Centopiés, el Desmochado, el Lobillo, el Judío y otros cofrades...

Pues bien, esa comunidad de picaros, matachines, encubridores y mujerzuelas, tan heterogénea como debió de parecer a los ojos y oídos de los dos recién llegados, forma, por la humorística, es decir, paradójica intención de Cervantes, una verdadera hermandad, en la que no parece haber más ley ni más fuerza que las de la humana solidaridad y la mutua confianza.

Solidaridad hay en la actitud de todos los “hermanos” hacia la tundida Cariharta:

“Aquí tornó Juliana a levantar las voces, aquí volvió a pedir justicia, y aquí se la prometió de nuevo Monipodio y todos los bravos que allí estaban. La Gananciosa tomó la mano a consolarla...”

Hacia la “madre” Pipota, se percibe la misma actitud general. Veámosla, personificada en una de las mozas del partido.

Dice la vieja, al despedirse de Monipodio:

“—...y porque se me hace tarde, dame un traguillo, si tenéis, para consolar este estómago, que tan desmayado anda de continuo.

—¡Y que tal lo beberéis, madre mía! —dijo a esta sazón la Escalanta...”

“Y descubriendo la canasta, se manifestó una bota a modo de cuero, con hasta dos arrobas de vino, y un corcho que podía caber sosegadamente y sin apremio hasta un azumbre; y llenándole la Escalanta, se lo puso en las manos a la devotísima vieja, la cual tomándole con ambas manos, y habiéndole soplado un poco de espuma, dijo:

—Mucho me echaste, hija Escalanta; pero Dios dará fuerzas para todo”.

También se manifiesta la unión de los “hermanos” con motivo del hurto realizado esa mañana en la plaza por Cortado; incidente que se resuelve con tan buena armonía como lo expresa Cervantes en estas frases:

“De común consentimiento aprobaron todos la hidalguía de los dos modernos [Rincón y Cortado] y la sentencia y parecer de su mayoral [...] Cortadillo se quedó confirmado con el renombre de “Bueno”.

La confianza reina, asimismo, entre los rufianes. Cuando la Pipota asegura no haber tocado nada de la canasta de ropa blanca que ha sido depositada en su casa, Monipodio le dice con brevedad: “—Todo se le cree, señora madre”; y es significativa la escena de las candelas entre la Pipota y la Gananciosa, en la cual tercia la Escalanta:

—“Mirad, niñas, si tenéis acaso algún cuarto para comprar las candelicas de mi devoción, porque con la priesa y gana que tenía de venir a traer las nuevas de la canasta, se me olvidó en casa la escarcela.

—Yo sí tengo, señora Pipota [...] respondió la Gananciosa—; tome: ahí le doy dos cuartos: del uno le ruego que compre una para mí, y se la ponga al señor san Miguel” [...]

“Y la Escalanta echando mano a la bolsa, le dio otro cuarto, y le encargó que pusiese otras dos candelicas a los santos que a ella le pareciesen que eran de los más aprovechados y agradecidos”.

### *La solidaridad alegre*

La unión y la confianza se resuelven, entre los ahijados de Monipodio, en una verdadera amistad, matizada por esa “inmensa alegría” que señaló Menéndez y Pelayo. Es, pues, la suya, una *solidaridad alegre*. Tras el conato de enojo entre los dos bravos y el Repolido, éste,

“viéndose rogar de la Cariharta y de Monipodio, volvió diciendo:

—Nunca los amigos han de dar enojo a los amigos, ni hacer burla de los amigos, y más cuando ven que se enojan los amigos.

—No hay aquí amigo —respondió Maniferro— que quiera enojar ni hacer burla de otro amigo; y pues todos somos amigos, dense las manos los amigos.

A esto dijo Monipodio:

—Todos voacedes han hablado como buenos amigos, y como tales amigos se den las manos de amigos.

Diéronselas luego, y la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma, nueva, que allí se halló acaso, y, ras-cándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato y hizo dos te-joletas que, puestas entre los dedos y repicadas con gran li-gereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba.

Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva inven-ción de la escoba [...] Conociólo Maniferro y díjoles:

—¿Admíranse de la escoba? Pues bien hacen, pues mú-sica más presta y más sin pesadumbre ni más barata, no se ha inventado en el mundo...”

El grave Monipodio se suma a la música pronta, barata y sin pesadumbre de sus “hijos”. A él le toca hacer, cantando, la síntesis alegre:

“... dándose gran priesa al meneo con sus tejolas, dijo:

“Riñen dos amantes; hácese la paz:  
si el enojo es grande, es el gusto más”.

Nótese, en el pasaje anterior, el subrayado jugueteón de Cervan-tes a la palabra “amigo”, y nótese la calidad del regocijo en que fraternizan los rufianes y las prostitutas: espontáneo e inocente, casi infantil, tan nuevo y tan limpio como la escoba de la Gananciosa “que allí se halló acaso”.

Esta alegre solidaridad es uno de los rasgos que dignifican a los “pícaros” cervantinos. Cada uno por sí sería reprochable y quizá anti-pático; pero se hacen simpáticos y perdonables colectivamente: por-que están juntos, y porque estando juntos, están alegres y son soli-darios.

Evidentemente, en *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes juega; pero su juego es humorístico: ni tan superficial como el que se desenvuelve, por ejemplo, en *La pícaro Justina* —novela que es puro juego, a pesar de los sobrepuestos “aprovechamientos”— ni tan caído en la hondura de la burla cruda y desengañada que expresa la literatura de jaques y rufos de Quevedo.

Ni en la suma profundidad ni en la superficie, Cervantes se man-tiene entre dos aguas para jugar, como tantas otras veces, con la ten-sión que existe entre el ideal y la realidad; sólo que en esta novela se invierte la dirección de esa fuerza. No es la menguada y baja reali-dad mostrando su tendencia, su aspiración o su implicación ideal; sino el ideal, tendiendo a contenerse —y conteniéndose— dentro de esa limitada realidad.



En efecto, por la voluntad y el arte de Cervantes, en la realidad hampesca sevillana —la más rastrera quizá de cuantas bien conoció en su vida de asendereado escritor —se realiza y cumple esa solidaridad alegre, esa amistad sin recelo ni pesadumbre que es, y será siempre, un ideal de felicidad humana.

### *La técnica*

Para lograr ese propósito, Cervantes usa de un convencionalismo humorístico, sobre el cual se asienta toda la estética de su novela. Consiste en hacer del patio de la hermandad un mundo cerrado, sin vista al exterior. La generosa efusión afectiva de Monipodio y sus ahijados no puede alcanzar al mundo externo, porque —en virtud de una convención deliberada— no existe. Los únicos vistazos hacia ese mundo, no hacen más que reflejar en él la “realidad” humorística interna, que es la única que, en esta obra, interesa al autor.

Así, los amigos, cómplices o encubridores de puertas afuera, y los “clientes” que acuden a solicitar servicios de cuchilladas, palos o “agravios comunes”, no son más que prolongación de la cofradía. Los primeros son considerados bienhechores y reciben el fruto de misas y oraciones que ofrece la “devota” comunidad:

—“...caen debajo de nuestros bienhechores [dice Monipodio] el procurador que nos defiende, el guro que nos avisa, el verdugo que nos tiene lástima, el que, cuando uno de nosotros va huyendo por la calle [...] se pone en medio y se opone al raudal de los que le siguen [...] Son también bienhechores nuestras las socorridas que de su sudor nos socorren, así en la trena como en las guras; y también lo son nuestros padres y madres que nos echan al mundo,<sup>29</sup> y el escribano, que si anda de buenas, no hay delito que sea culpa, ni culpa a quién se dé mucha pena; y por todos estos que he dicho hace nuestra hermandad cada año su “adversario”, con la mayor “popa” y “soledad” que podemos”.

En cuanto a los “clientes”, se cumple con ellos con la misma justicia que se usa en el interior de la cofradía, y de ellos se espera y pide idéntica equidad.

En cambio, las víctimas de los hurtos, palos, cuchilladas y agravios, no pertenecen a la hermandad y por lo mismo —dentro de este tipo de convención humorística, que corresponde a lo que Escarpit llama sus-

---

<sup>29</sup> Es de notar que en los “pícaros” cervantinos no hay el resentimiento y desprecio que suele haber, en los pícaros auténticos, hacia los propios padres. Recuérdese, por ejemplo, el caso del Buscón; y adviértase que, muy por el contrario, Rincón y Cortado callan los nombres de sus padres para no deshonrarlos con sus picardías.

pensión de evidencia”—<sup>30</sup> no existen. Es decir, no existen como seres humanos, sino como simples objetos de la actividad rufianesca.

Sólo en una fugaz circunstancia prescinde Cervantes de esta concepción. Al hacerlo, automáticamente concede categoría humana a esas víctimas de los cofrades, que su artificio humorístico había reducido al rango de meros objetos o pretextos; y al concedérsela, aunque sólo sea por un instante, deja asomar —personificada en Monipodio— su respetuosa consideración hacia todo lo que por derecho al hombre corresponde. Ello ocurre cuando, leyendo Rinconete el “Memorial de Agravios Comunes”, está a punto de decir la casa en que se ha de ejecutar una ofensa deshonrosa y nada limpia:

—Unto de miera en la casa...

—No se lea la casa [...] ni adonde [prestante interrumpe Monipodio] que basta que se les haga el agravio, sin que se diga en público...”

Y es éste uno de esos casi imperceptibles guiños significativos con que suele el humorista comunicar al lector su intención profunda.

## EL CASAMIENTO ENGAÑOSO Y COLOQUIO DE LOS PERROS

La complejidad de esta doble novela dificulta su análisis. Esquemáticamente, distingo en ella dos tipos de “picaresca” cervantina: realista una; humorística la otra. La primera se da en *El casamiento engañoso*; la segunda, en el *Coloquio de los perros*.

### *El casamiento engañoso*

Haciendo a un lado la novela de *La tía fingida*, cuya dudosa atribución a Cervantes me hace excluirla de este estudio, *El casamiento engañoso* es la obra de este autor que más se aproxima a la genuina picaresca. Todo, en ella, se desenvuelve en el plano de lo real y aun de lo infrarreal, sin implicación ideal alguna. Dos pícaros —él y ella—

---

<sup>30</sup> Escarpit, al analizar la *Modesta Proposición...* de Swift, hace notar que en esa obra el autor detiene el juicio filosófico, moral y afectivo. Ahora bien, esta “detención de juicios” y su terminología corresponden a la teoría de Louis Cazamian sobre el humorismo; teoría que Escarpit completa, dando a esa detención un nombre más global y concreto, que es el de “suspensión de evidencia”. (Cfr., pp. 88 y siguientes). En el ejemplo de Swift, la evidencia racional, moral y afectiva de que los niños no son comestibles, se suspende o anula para poder dar lugar al absurdo humorístico; en *Rinconete y Cortadillo*, la evidencia de que los habitantes del mundo externo a la cofradía son tan seres humanos como los cofrades, se suspende igualmente, para dar lugar a ese mismo absurdo, si bien éste es de una calidad mucho menos estridente, como casi siempre ocurre en el humorismo equilibrado de Cervantes.

se engañan mutuamente. El protagonista engañado y engañador, el alférez Campuzano, refiere a su amigo, el licenciado Peralta, el lance doblemente picaresco y las consecuencias que ha tenido para él. Hay pues, como en las novelas de este género, relato autobiográfico. Hay, también, castigo para el pícaro, y aun castigo tan perteneciente a la infrarrealidad como es la enfermedad adquirida en el trato con su mujer, que lo reduce a la más abyecta y miserable condición:

“Fué la enfermedad caminando al paso de mi necesidad, y como la pobreza atropella a la honra [...] por no gastar en curarme los vestidos que me habrían de cubrir y honrar en salud, llegando el tiempo en que se dan los sudores en el hospital de la Resurrección, me entré en él, donde he tomado cuarenta sudores. Dicen que quedará sano, si me guardo...”

Sin embargo, es de notar que el personaje se supera y dignifica dentro de la misma novela —no fuera de ella y en mera referencia o por vía de sermones moralizadores, como ocurre en la picaresca—; de tal manera que, hacia el final de la misma, ha dejado de ser el soldado inválido para convertirse en el ingenioso autor del *Coloquio*, humorista capaz de reír de sí mismo y del delirio producido por sus calenturas; y de reír también, un poco y benévolamente, de su amigo el licenciado.

#### *Coloquio de los perros*

El *Coloquio* —relato dialogado que escribe el alférez de lo que oyó decir (¿en sueños o en realidad?) a dos perros del hospital, en la penúltima noche de sus sudores— contiene una picaresca humorística de tono muy peculiar y, en determinados pasajes, único en toda la obra de Cervantes.

Su carácter humorístico fundamental reside en una constante y sostenida tensión entre la realidad y la no realidad. Si quisiéramos, de alguna manera, analizar esta tensión, podríamos señalar, entre muchas otras, las siguientes parejas de fuerzas contradictorias: la más obvia y superficial está formada por la plena realidad en que se desenvuelve el episodio de *El casamiento engañoso* y la fantasía del sueño del alférez; sigue la que forman —dentro de ese sueño— el realismo del ambiente y de los personajes, junto a la no realidad, junto al absurdo de que dos perros hablen y razonen como hombres. Hay también fuerzas contrarias entre el ser real (ser perros) de los interlocutores del *Coloquio*, y el ser posible o ideal (ser hombres) a que parecen darles derecho y esperanzas las revelaciones de la bruja Cañizares. Y ya que hablo de este personaje —el más fuerte, humorísticamente, del “Coloquio”, y uno de los muy notables de Cervantes— diré que una de las tensiones ideorrealistas más poderosas de la obra se da, precisamente, dentro de él.

Para el estudio de la picaresca humorística del *Coloquio de los perros*, son dos los elementos que, desde mi punto de vista, me parecen especialmente dignos de análisis: la vida del “pícaro” perro-hombre Berganza y el episodio de la Cañizares.

### *La vida de Berganza*

A primera vista, hay aquí muchos de los elementos genuinos de la picaresca común: la forma autobiográfica; la soledad del protagonista —que a Berganza le resulta del hecho de ser un perro entre hombres, y a los pícaros verdaderos, de la inhumanidad ajena y de la que, poco a poco, va creciendo en su propio interior—; el hecho de que Berganza sea de bajo origen (“Paréceme que la primera vez que vi el sol fué en Sevilla y en su matadero...”) e hijo de padres viles (“... mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos...”); y el personaje mismo: siervo de muchos amos, que va de uno a otro y hace todos los oficios porque ninguno tiene de suyo, y a quien la vida obliga a aprender en la escuela de la maldad y el desengaño...

Pero, en realidad, todos estos elementos no son tan genuinamente picarescos como parecen. Vémoslo.

\* \* \*

La *autobiografía* de los pícaros es lenta y morosa; se desenvuelve sin tener en cuenta el tiempo —elemento de ningún valor, ya que, para el tipo de moralización propio de la picaresca, lo temporal es nada en presencia de lo eterno—; y tiene siempre la posibilidad —muchas veces convertida en promesa, por parte de los autores— de prolongarse en segundas partes. Además, es autobiografía pura, que no admite diálogo, pues aunque, en ocasiones, el protagonista refiera su vida a otra persona, ésta no interviene, ni interrumpe, ni modifica en un punto la visión unilateral y estrictamente personal de la vida, que la palabra del pícaro traduce. Recuérdese, por ejemplo, que Marcos de Obregón cuenta su vida a un ermitaño, al que había conocido en Flandes; personaje de tal manera silencioso y nulo, que el autor llega a olvidarse de él, hasta incurrir en deshilvanamientos e inexactitudes temporales, cuando trata de ligar nuevamente la vida relatada al ermitaño, con la que se prolonga, fuera ya de ese relato.

Muy por el contrario, la autobiografía de Berganza se convierte en diálogo. El otro perro, “Cipión corrige, modula, detiene, armoniza y, más de una vez, pone en duda la “verdad” de su amigo [...] para introducir la discreción y la posibilidad del ideal”.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Blanco Aguinaga, Carlos.—*Cervantes y la Picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo.*—N.R.F.H. (1957), p. 331.

Por otra parte, en el *Coloquio*, el tiempo es oro, puesto que Berganza ha de aprovechar el don de la palabra que le ha sido concedido, para referir en una noche su vida entera; y Cipión desea conocer, en ese breve lapso, cuanto a su amigo se refiere. El tiempo es un elemento precioso, para vivirlo provechosamente, en solidario y alegre ejercicio. “En esto del tiempo, como en todas sus ideas y sentimientos, al “vanidad de vanidades”, Cervantes parece oponer un nunca igualado “plenitud de plenitudes”. (Ibid, p. 335).

Cipión apremia, muchas veces durante el “Coloquio”:

“—... Berganza [...] sigue, que se va la noche, y no querría que al salir del sol quedásemos a la sombra del silencio”.

Y Berganza se apresura y duele de que el tiempo corra, “quedándome tantas cosas por decir que no sé cómo ni cuándo podré acabarlas...”

El aprecio vital de la existencia temporal humana: he aquí una notable diferencia entre la picaresca ordinaria y la “picaresca” humorística de Cervantes.

\* \* \*

La *soledad* de los pícaros genuinos es, al mismo tiempo, el mayor de sus males y la más constante de sus características. Seres antisociales, no sólo se aíslan de los medios honrados, sino que, en medio de los hombres de su calaña, permanecen solos y divididos por la desconfianza. Dice, por ejemplo, Guzmán de Alfarache, con una comparación notoriamente inhumana:

—“No hallarás hombre con hombre; todos vivimos en asechanzas los unos de los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra, que, hallándola descuidada, se deja colgar de un hilo y asiéndola de la cerviz la aprieta fuertemente, no apartándose della hasta que con su ponzoña la mata”.

Y en otra parte, después de un teórico discurso acerca de las excelencias de la amistad, concluye:

—“En todos cuantos traté, fueron pocos los que hallé que no caminasen a el norte de su interese propio y al paso de su gusto, con deseo de engañar, sin amistad que lo fuese, sin caridad, sin verdad ni vergüenza [...] siempre me dejaron el corazón amargo”<sup>32</sup>

Como es natural, el pícaro aprende en esa escuela y se vuelve, a su vez, incapaz de verdadera solidaridad y propenso a anudar, única-

---

<sup>32</sup> Segunda parte.—Libro II. Cap. I.

mente, lazos de falsa e interesada amistad. En el fondo, sigue estando solo. Así Guzmán, criado predilecto del embajador español en Italia, favorece a sus compañeros y les hace mercedes, por más medrar y ser más bienquisto de su amo: “Con esto hacía mi negocio, porque haciéndoselas a ellos en abundancia [las mercedes], de necesidad habían de ser las mías muy mayores, pues ellos eran tenidos por criados, y yo en lugar de hijo”.

En el *Coloquio de los Perros*, Berganza padece, es verdad, la soledad del perro entre los hombres —metafóricamente paralela a la del pícaro, ser casi infrahumano—; soledad e incomunicación que Cervantes hace notar, humorísticamente, casi al final de la obra, cuando el buen Berganza, solícito por la suerte de las “mozas vagamundas, que por no servir dan en malas”, quiere comunicar al corregidor su idea acerca de cómo se podría prever ese mal:

—“... alcé la voz [...] y en lugar de pronunciar razones concertadas, ladré con tanta priesa y con tan levantado tono, que, enfadado el corregidor, dió voces a sus criados que me echasen de la sala a palos...”

Berganza, sin embargo, no está solo. El y Cipión forman una de las indivisibles parejas cervantinas; y no es la impresión de soledad, sino la de compañía, la que da la tónica del *Coloquio*. Cervantes lo inicia precisamente, exaltando, por boca de dos animales, la verdadera amistad, que muchos hombres no valoran ni comprenden.

El primero en hablar es Cipión, e invita a Berganza a “gozar, sin ser sentidos, de esta no vista merced que el Cielo, en un mismo punto, a los dos nos ha hecho”.

Berganza, a su vez, se detiene a saborear ese goce de la comunicación amistosa que, por primera vez, le es concedido:

—“...desde que tuve fuerzas para roer un hueso, tuve el deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria, y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban [...] Siempre, Cipión, te he tenido por [...] amigo, y ahora más que nunca, pues como amigo quiero decirte tus sucesos y saber los míos...”

Y no sólo Cipión y Berganza disfrutaban de la recíproca amistad —antigua ya; pero hasta hoy no comunicada en palabras— sino que se alegran juntos, muy particularmente, de aquella voz común que hace del perro el noble símbolo de la amistad:

“CIPION.—Lo que yo he oído alabar y encarecer es [...] el agradecimiento y gran fidelidad nuestra: tanto, que nos suelen pintar por símbolo de la amistad; y así, habrás visto [...] que en las sepulturas de alabastro, donde suelen estar las figuras de los que allí están enterrados, cuando son ma-

rido y mujer, ponen entre los dos, a los pies, una figura de perro, en señal que se guardaron en la vida amistad y fidelidad inviolable”.

Y a propósito de este rasgo se me ocurre hacer notar que en la vasta obra de Cervantes —a menos que ahora yo no lo recuerde— no hay grandes pasajes teóricos sobre las excelencias de la amistad, a lo Mateo Alemán y otros autores; y que, sin embargo, la amistad está presente en cada una de sus páginas, vitalmente comprendida y expresada.

El aprecio del hombre por el hombre: he aquí otro rasgo de la “picaresca” humorística cervantina, que la aleja considerablemente de la picaresca común.

\* \* \*

El *origen despreciable* y la vileza de los padres de los pícaros es lugar común en este tipo de literatura.

Tomemos, por ejemplo, al prototipo del género: Guzmán de Alfarache tuvo una madre tal que ni siquiera puede saber quién fue su padre, y dice:

—“...sería gran temeridad afirmar cual de los dos me engendrase [el marido o el amante] o si soy de otro tercero...”<sup>33</sup>

Sin embargo, durante el resto de la novela es tenido y se tiene por hijo del adulterio cometido en la heredad de Alfarache y, en este caso, su padre fue un “logrero” “que se alzó dos o tres veces con haciendas ajenas”, renegado y truhán, disfrazado con apariencias de nobleza y buena crianza. En fin, que Guzmán dice de este su turbio linaje:

“...si valiera elegir de adonde nos pareciera, que de la masa de Adán procurara escoger la mejor parte [...] Mas no vale a eso: sino tomar cada uno de lo que le cupiere...”<sup>34</sup>

Y si hacemos un breve recorrido por los demás pícaros y pícaras conocidos, hallaremos que Lazarillo es hijo de un molinero galeote y una frecuentadora de caballerizas y caballerizos; Pablos el Buscón, de una alcahueta hechicera ejecutada por el brazo secular y un ladrón muerto en la horca; la pícara Justina —la mejor librada— de un matrimonio de mesoneros ladrones; la hermosa Elena —personaje creado por Salas Barbadillo— de un borracho y una “segunda Celestina”, esclava de origen; Teresa de Manzanares, de un lacayo “gabacho” y una gallega ladrona. El bachiller Trapaza nace de la fácil entrega de una villana a un cardador tramposo, y engendra a su vez, en su manceba Estefanía —tan pícara como él— a su hija Rufina, conocida por *La Garduña de Sevilla*...

<sup>33</sup> Primera parte.—Libro I. Cap. II.

<sup>34</sup> Primera parte.—Libro I. Cap. I.

El origen de Berganza parece ser, lisa y llanamente, el de todos los pícaros, como lo indican las palabras con que inicia su autobiografía y que atrás dejó citadas; pero éstas se ven muy luego desmentidas por múltiples alusiones a un misterio relacionado con su nacimiento. Esto añade a la novela un elemento de intriga que ha de resolverse en sorpresa, y que no hay jamás en la picaresca;<sup>35</sup> elemento que, demás está usado por Cervantes en forma humorística de juego o burla. En efecto, el autor respecto al lector y Berganza respecto a Cipión, no se preocupan por dar una pista que seriamente interese en la resolución del misterio; se limitan a hablar de él —como si se les fuera la lengua— para callar con intención un momento después. Berganza acerca repetidamente el misterio —como un trozo de carne apetitosa— a los hocicos de Cipión, para retirárselo de inmediato. Baste un ejemplo:

“BERGANZA.—[...] ahora que me ha venido a la memoria lo que te había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar.

CIPION.—Pues ¿ahora no puedes decir lo que ahora se te acuerda?

BERGANZA.—Es una cierta historia que me pasó con una grande hechicera, discípula de la Camacha de Montilla.

CIPION.—Digo que me la cuentas antes que pases más adelante en el cuento de tu vida.

BERGANZA.—Eso no haré yo, por cierto, hasta su tiempo; ten paciencia y escucha por su orden mis sucesos...”

Así pues, Cervantes no da mayor importancia al origen de su “pícaro”, antes juega con él, cosa absolutamente indigna de la verdadera picaresca, que suele muy seriamente detenerse a escudriñar, con loable puntualidad, el género de trapaceros y truhanes a que pertenecieron, no sólo los padres de sus protagonistas, sino sus antecesores, de varias generaciones atrás.

En definitiva, el origen de Berganza se pierde en humorística ambigüedad; y si acaso fuere hijo de la hechicera Montiel y el ganapán Rodríguez, ello sería por vía de misterio y, además, dentro de una ficción (el relato de la bruja Cañizares) que está contenida en otra (el sueño del alférez).

¿No será que, dentro de la visión humana y literaria cervantina, es interesante la actualidad vital de toda persona y de cualquier personaje, independientemente de su origen o su destino?

\* \* \*

---

<sup>35</sup> “La obra de Alemán es la forma narrativa de mayor monolinealidad que aparece en la novelística española contemporánea: género narrativo sin sorpresas para el lector”. Ghiano, Juan Carlos.—*Actitudes humanas y literarias*, en “Cuadernos Americanos”. Año VIII. Núm. 6. Nov.-Dic., 1949.—México, p. 191.



Y ya que he llegado a hablar del *personaje*, veamos si Berganza es un pícaro verdadero.

A veces nos parece un picaruelo inocente, aún más inocente que Lazarillo en las primeras tretas que usa para poder comer o beber. Así, por ejemplo, en el episodio del alguacil, la Colindres y el bretón, cuyos follados o calzas de gamuza, con los cincuenta escudos de oro que contienen, desaparecen por obra —hecha sin malicia— de Berganza:

“... así como yo entré en el aposento, llegó a mis narices un olor de tocino que me consoló todo; descubríle con el olfato, y halléle en una faltriquera de los follados: digo que hallé en ella un pedazo de jamón famoso, y por gozarle y poderle sacar sin rumor, saqué los follados a la calle, y allí me entregué en el jamón a toda mi voluntad...”

Luego cuenta las consecuencias que tuvo su travesura, a pesar de haber intentado evitarlas y concluye: —“... porque veas, Cipión, cuántos y cuán grandes inconvenientes nacieron de mi golosina”.

En una sola ocasión se muestra como pícaro cabal, que es cuando se deja cohechar por la criada negra en perjuicio de su amo:

“... Algunos días me estragaron la conciencia las dádivas de la negra, pareciéndome que sin ellas se me apretarían las ijadas y daría de mastín en galgo; pero [y este “pero” hace que Berganza, en este episodio, no pase de ser un pícaro a medias] llevado de mi buen natural, quise responder a lo que a mi amo debía...”

Y por responder a ello, se expone al hambre, a los golpes y a la muerte, de la que sólo escapa huyendo; para venir a las manos de un nuevo amo.

En otros episodios, el protagonista del “Coloquio” se halla aun más lejos de la picardía verdadera, en sus más salientes rasgos. Tomemos, por ejemplo, la inercia y el amor de la vida holgazana, que a los pícaros resultan del total desengaño que la vida les ha deparado.

Dice Estebanillo González en el capítulo quinto de su *Vida y hechos*:

“Con el provecho de estos percances, ración y salario que ganaba, comía con sosiego, dormía con reposo [...] y así no se me daba tres pitos que bajase el turco, ni un clavo que subiese el persiano, ni que se cayese la torre de Valladolid. Echaba mi barriga al sol [...] y me reía de los dos puntos de honra y de los embebecos del pundonor, porque [...] sola es vida el del pícaro”.

Guzmán de Alfarache, curado ya —por caritativa disposición del cardenal— de las llagas provocadas y falsas, que le servían para ganarse la libre y ociosa vida de mendigo, es admitido, sin mucha voluntad suya, como paje del prelado. Y cuenta:

“... como yo estaba hecho a qué quieres boca, cuerpo que te falta, los ojos hinchados de dormir, las manos como seda de holgar, el pellejo listo y tieso de mucho comer, que me

sonaba el vientre como un pandero, las nalgas con callo de estar sentado, mascando siempre a dos carrillos como la mona, de qué manera pudiera sufrir [...] estar un día de guarda y a la noche la hacha en la mano [...] bajando y subiendo, acompañar, seguir la carroza a horas y deshoras [...] sirviendo a la mesa [...] llevar el recaudo, volver con otro...”

Berganza, en cambio, habla así de su oficio entre los pastores:

“...yo me hallaba bien con el oficio de guardar ganado, por parecerme que comía el pan de mi sudor y trabajo, y que la ociosidad, raíz y madre de todos los vicios, no tenía que ver conmigo [...] y apenas me habían dicho los pastores: “¡Al lobo, Barcino!”, cuando acudía, primero que otros perros, a la parte que me señalaban que estaba el lobo; corría los valles, escudriñaba los montes, desentrañaba las selvas, saltaba barrancos, cruzaba caminos [...] Desesperábame de ver de cuán poco servía mi mucho cuidado y diligencia”.

Este cuidado y diligencia no menguan, a pesar de los muchos y grandes desengaños, y así, al final del *Coloquio*, vemos a Berganza sirviendo al hospital y llevando la linterna del “buen cristiano Mahudes”, con lo que considera estar “contento, y justa y santamente ocupado”.

Y si atendemos a la venganza, “virtud” señalada entre muchas de los pícaros, hallaremos parecidas diferencias. Guzmán, por ejemplo, rumia durante años la venganza que ha de tomar de su tío y allegados de Génova que, habiéndolo creído impostor cuando se presentó a ellos como pariente “con todos mis harapos y remiendos [dice] hecho un espantajo de higuera”, lo hicieron objeto de una burla cruel. Muchacho era al recibir el agravio y vuelve hombre, y tan bien ejecuta la premeditada venganza que reduce a todos sus parientes a la miseria. Después de lo cual comenta acerca de su viejo tío: “...quisiéralo más mozo para que le durara más tiempo el dolor...”

Berganza refiere de la época en que anduvo en poder de comediantes:

“...me dieron una herida que me llegué casi al fin de la vida: no pude vengarme, por estar enfrenado entonces, y después, a sangre fría, no quise; que la venganza pensada arguye crueldad y mal ánimo”.

Pero el episodio en que Berganza se aparta mayormente de la conducta normal del pícaro es, justamente, el más picaresco de la novela; sólo que, en él, los pícaros verdaderos son los demás personajes, en tanto que el protagonista permanece al margen, y sólo interviene al final, precisamente para hacer justicia contra el alguacil injusto:

“Yo, a quien ya tenían cansado las maldades de mi amo, por cumplir lo que el señor asistente me mandaba sin discrepar

en nada, arremetí a mi propio amo [...] y sí no me lo quitaran, yo hiciera a más de cuatro vengados”<sup>36</sup>

De lo expuesto resulta que Berganza no es un pícaro verdadero pues en su actuación —no en sus sermones— se percibe un hondo sentido humano (ya que, aunque el personaje sea un perro, no tiene nada de “perruno”), un dinámico optimismo que le hace sobreponerse a desengaño, y una aspiración ideal.<sup>37</sup> Motivo idealista es, entre otros, el que, por ejemplo, lo mueve a exponerse al castigo de su amo antes que recuperar, de manos de una mujer hermosa, la carne que ésta, con engaños, le ha robado: “Bien pudiera yo volver a quitar lo que me quitó; pero no quise, por no poner mi boca jifera y sucia en aquellas manos limpias y blancas”.

### *El episodio de la bruja Cañizares*

Este episodio contiene una burla tenebroso-humorística, brotada de una vena de humor sombrío, ligado, a la vez, a lo horrible y a lo trascendental cristiano. Esta vena no se manifiesta en ninguna otra de las obras de Cervantes.

Toma aquí el autor una figura de mujer semejante a tantas que suelen aparecer aquí y allá, en la literatura de su época y, muy especialmente, en la novela picaresca: viejas horribles, que casi siempre asocian al oficio de brujas y hechiceras otros más puestos en la realidad; pero no menos viles y deshonorosos. Cervantes, al crear esta figura, se adelanta a la literatura de su siglo para dar —en la forma libre, suelta y flexible que adopta en el *Coloquio*— una cierta visión interna del personaje, una intuición de su desconcertante movimiento emotivo.

La bruja Cañizares es un carácter dual y contradictorio que, desde su aparición en la obra y, sobre todo, desde su primer contacto con el protagonista, Berganza, suscita un “crescendo” patético en el que el humorístico “sentimiento de lo contrario” fluye y refluye en opuestos sentidos, hasta llegar a un clímax, para luego decaer, dentro del mismo episodio, y en todos los postreros de la novela, que tiene un final anticlimático.

El encuentro de la Cañizares con Berganza introduce —ahora ya no en la forma burlesca que antes apunté— un elemento de misterio, en el hecho de que el perro reciba de ella, más que afectuosamente dicho, un nombre extraño y nuevo:

---

<sup>36</sup> De paso, es de notar que este episodio del alguacil contiene una versión, ya no humorística, sino realista, de la hermandad de Monipodio.

<sup>37</sup> Sentido humano, optimismo y tensión ideorrealista que ponen el sello humorístico a la picaresca cervantina.

—“¿Eres tú, hijo Montiel? ¿Eres tú por ventura, hijo?”

Después, los acontecimientos se presentan con un doble y opuesto matiz de ternura y de asco.

—“Alcé la cabeza y miréla muy despacio: lo cual, visto por ella, con lágrimas en los ojos se vino a mí, y me echó los brazos al cuello, y si la dejara me besara en la boca, pero tuve asco y no lo consentí”.

Pocas líneas después, Cervantes refuerza la misma contradictoria impresión, tan deliberada y eficazmente que, en el encierro del cubil de la bruja, la ternura se siente, en filtración cordial, y el asco se percibe casi físicamente.

—“...sentóse la vieja sobre una arquilla, y llegóme junto a sí, y, sin hablar palabra, me volvió a abrazar, y yo volvía a tener cuenta que no me besase. Lo primero que me dijo fué: “Bien esperaba yo en el Cielo que antes que estos mis ojos se cerrasen con el último sueño te había de ver, hijo mío, y ya que te he visto, venga la muerte y lléveme de esta cansada vida”.

Alternativamente, la Cañizares descubre su maldad demoniaca y una extraña delicadeza y blandura de sentimientos; o bien revela sobrecogedores misterios, y los deshace en la sonrisa que provoca algún detalle oportunamente situado por Cervantes:

—“Has de saber, hijo, que en esta villa vivió la más famosa hechicera que hubo en el mundo, a quien llamaron la Camacha de Montilla [...] sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro [...] Tu madre, hijo, se llamó la Montiela, que después de la Camacha fué famosa [...] Verdad es que al ánimo que tu madre tenía de hacer entrar en un cerco y encerrarse en él con una legión de demonios no le hacía ventaja la misma Camacha. Yo fuí siempre algo medrosilla, con conjurar media legión me contentaba...”

Otras veces, la alternativa serio-cómica se da fuera del discurso de la hechicera y es Cervantes mismo, por boca de Cipión principalmente, quien disuelve en burla el patetismo o el horror de las revelaciones y profecías:

“...estando tu madre preñada, y llegándose la hora del parto, fué su comadre la Camacha, la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió, y mostróle que había parido dos perritos [...] La Camacha se fué y se llevó a los cachorros [...] Llegóse el fin de la Camacha, y estando en la última hora de su vida llamó a tu madre y le dijo cómo ella había convertido a sus hijos en perros, por cierto enojo que con ella tuvo; pero que no tuviese pena: que ellos volverían a su ser cuando menos lo pensasen; mas que no podría ser primero que ellos por sus mismos ojos viesén lo siguiente:

Volverán a su forma verdadera  
cuando vieren con presta diligencia

derribar los soberbios levantados  
y alzar a los humildes abatidos  
por poderosa mano para hacello”

A lo cual comenta Cipión burlonamente:

—“Digo [...] que el verdadero sentido de la profecía es un juego de bolos, donde con presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos, y esto por la mano de quien lo puede hacer. Mira, pues, si en el curso de nuestra vida habremos visto jugar a bolos, y si hemos visto por esto haber vuelto a ser hombres, si es que lo somos”.

Adviértase la calidad humorística y ambigua del comentario, en el que, por una parte, al burlarse de la profecía, Cipión se burla de su propio destino y el de Berganza; y por otra, le cabe la duda de que su burla tenga incommovible fundamento, por lo cual añade, respecto a ser hombres él y Berganza: “...si es que lo somos”.

Esta burla a medias, esta duda burlesca, esta risa entre liviana y trascendental —pues en la mentira o verdad de la profecía le va tanto como el ser perro o ser hombre— vuelve Cipión a manifestarla en la ironía, pronto desmentida, del perdón que pide por insultar la memoria de su “madre”:

—“...fué [...] la Montuela, tonta, maliciosa y bellaca, con perdón sea dicho, si acaso es nuestra madre, de entrambos o tuya, que yo no la quiero tener por madre”.

Conocido es el pasaje de la untura y trance de la Cañizares; con todo, repetiré de él lo esencial, para que se aprecie mejor la naturaleza contradictoria del personaje, aun en lo físico, a la vez espantoso, repugnante, risible y lastimero. Cuenta Berganza:

“...acabó su untura y se tendió en el suelo como muerta [...] Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas, denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencajados los ojos, la cabeza desgreñada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos [...] Púseme de espacio a mirarla, y aprisa comenzó a apoderarse de mí el miedo, considerando la mala visión de su cuerpo y la peor ocupación de su alma...”

Después de la morosa descripción naturalista del cuerpo estático y como muerto, Cervantes se eleva de un salto a lo espiritual, y sugiere la actividad vertiginosa y demoníaca del alma de la bruja. En esta brusca síntesis expresa, como en cifra o símbolo, la tensión que se da constantemente en este personaje.

En efecto, dentro de la estilística del *Coloquio* —que anuncia ya —la del segundo *Quijote*— el autor hace la presentación vital —no la descripción— de la Cañizares, en una situación de ambigüedad psíquica que turba y desconcierta.

A través de los altibajos contradictorios, y de los retrocesos y avances, negaciones y afirmaciones de su discurso y de sus hechos, la mujer se nos hace sentir como suspendida entre el cielo y el infierno, entre el *ideal* de la misericordia divina y la *realidad* de su perversión irremediable. Puesta en inestable equilibrio entre uno y otra, dice:

—“... siempre he sido y seré mala [...] siempre mis pensamientos serán malos; con todo esto sé que Dios es bueno y misericordioso y que El sabe lo que ha de ser de mí, y basta; y quédese aquí esta plática, que me entristece”.

Y bruscamente, sin transición ninguna, ríe con cinismo:

—“Ven, hijo y verásme untar; que todos los duelos con pan son menos; el buen día meterle en casa, pues mientras se ríe no se llora...”

Enigma es la vieja para Berganza (“¿Cómo entiende y habla tanto de Dios y obra tanto del diablo?”) y como a enigma insoluble la sueltan y pierden de vista, al mismo tiempo, el perro y el autor. Dice el primero:

—“Yo, que me vi en peligro de perder la vida entre las uñas de aquella fiera arpía, sacúdime, y asiéndola de las luengas faldas de su vientre la zamarreé y arrastré por todo el patio [...] solté la vieja, en tres saltos me puse en la calle y en pocos más salí de la villa...”

Dice Casaldüero que en el *Casamiento y Coloquio* “se ha perdido toda comicidad y nos encontramos con un dramatismo que, si no fuera por el dominio moral del autor se convertiría en el patetismo y desesperación de los románticos”.<sup>38</sup>

Ese “dominio moral”, en otras palabras, ese equilibrio, es precisamente el humorismo cervantino que aquí, con un matiz peculiar y sin procedimientos cómicos notables, vuelve a manifestarse.

\* \* \*

En el análisis anterior aparecen, en su mayor parte, los elementos necesarios para poder establecer, de manera más general y sistemática, las diferencias fundamentales entre la picaresca ordinaria y la “superpicaresca” de Cervantes. Estas diferencias pueden considerarse en relación a tres puntos principales: el personaje, la concepción del valor de la existencia humana, y la técnica utilizada.

<sup>38</sup> Casaldüero, Joaquín.—*Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*. Revista de Filología Hispánica. Anejo I.—Buenos Aires, 1943, p. 37.

## EL PERSONAJE

El pícaro es un antihéroe, la ínfima encarnación de la realidad humana, un egoísta cabal y, por lo mismo, un solitario. El “pícaro” cervantino lo es siempre a medias y, solidario siempre con sus semejantes, algunas veces es semipícaro y semihéroe, en fusión vital. Veamos algunos ejemplos, fuera del ya mencionado de Berganza.

Buitrago, personaje de la comedia *El gallardo español*, es un tra-gón que se vale de ardides de pícaros para poder tragar a su gusto; pero es, al mismo tiempo, un soldado valeroso que “merece comer por diez, pues que pelea por veinte”. Carriazo, en *La ilustre fregoná*, sacrifica su “inclinación picaresca” a la amistad de Avendaño; y Pedro de Urdemalas, además de que aspira a un ideal despertado en él por una profecía que escuchó de niño, suele emplear sus tretas de pícaro en beneficio de los demás, como se ve en su ayuda al alcalde Martín Crespo; en el episodio de los amores de Clemente con Clemencia, y de Pascual con Benita; en su liga con Maldonado, conde de gitanos, y, muy especialmente, en su benévola y disimulada ternura hacia la ingrata y soberbia Belica; actitud tal vez de enamorado filósofo que renuncia a lo que sabe que no ha de alcanzar; pero también de amigo paternal que vela hasta el fin, desinteresada y calladamente, por la mujer que no se atreve a amar.

Es Pedro de Urdemalas tan humorísticamente diverso del pícaro común, que en la comedia se señalan y aun se expresan claramente varias veces sus dos rasgos distintivos: precisamente ingenio y amor —“wit and love”— ingenio puesto al servicio de la amistad. Clemente le dice:

“De tu *ingenio*, Pedro *amigo*,  
y nuestra *amistad* se puede  
fiar más de lo que digo,  
porque él al mayor excede  
y de ella el mundo es testigo;  
así, que es de calidad  
tu *ingenio* y nuestra *amistad*,  
que, sin buscar otro medio,  
en ambos pongo el remedio  
de toda mi enfermedad”.

Pedro no olvida su propio provecho —como se ve cuando funge de asesor del alcalde y en otros episodios— pero tiene muy en cuenta el ajeno. Así, cuando roba dos gallinas a un labrador, cede lo hurtado a los farsantes, y cuando planea hacerse del dinero de la viuda avara, con el ardid de las almas del Purgatorio, dice a Maldonado:

“Vamos, y verás después  
lo que haré en aqueste caso  
por el común interés”.

Cuando se ve ya con el dinero en las manos, cambia de parecer; nas no para adueñarse de él, sino para destinarlo a favorecer la aspiración de Belica, aunque ello sea en contra de su amor sin esperanza:

“Belilla, gitana bella,  
todo el fruto de este embuste  
gozarás sin falta o mella,  
aunque tu gusto no guste  
de mi amorosa querella.  
Cuanto este dinero alcanza  
se ha de gastar en la danza  
y en tu adorno, porque quiero  
que por galas ni dinero  
no malogres tu esperanza”.

En el *Persiles*, los dos falsos cautivos (Libro III, cap. X) parecen pícaros auténticos que, con ardidés de tales, “quieren usurpar la imosna de los verdaderos pobres”; pero les resta picardía su intención de ir a Flandes para hacerse soldados y “saber a qué sabía la vida de la guerra, como sabíamos el gusto de la vida de la paz”.

En cuanto a Bartolomé, el mozo bagajero de los peregrinos (Libro III, cap. XVIII y XIX), basta recordar que, si roba a sus amos por amor de la talaverana Luisa, vuelve atrás a devolver lo robado, por amor a la honradez. Tan humorístico es el personaje que, en algunos momentos de su actuación, recuerda a Sancho Panza, si Sancho hubiera sido enamorado.

Dice Bartolomé después de devolver lo hurtado:

—“... écheme vuesa merced su bendición, y déjeme volver, que me espera Luisa, y advierta que vuelvo sin blanca...”  
“Limpióse Bartolomé sus lágrimas, dejó su bagaje, volvió las espaldas y partió...”

Y el escudero de Don Quijote, cuando lo espera, no una mujer, sino la ínsula tan deseada, “tomó la bendición de su señor, que se la dió con lágrimas, y Sancho la recibió con pucheritos”.

Es de notar que, si ninguno de los “pícaros” cervantinos lo es por completo, tampoco deja de serlo totalmente; que ninguno llega a esa categoría de “pícaro al revés” que únicamente corresponde al buen Marcos de Obregón, quien se vale de ardidés y mañas propias de pícaros para fines dignos y nobles. Recuérdese cuando defiende la honra y la paz del hogar de su amo, el doctor Sagredo; y cuando se vuelve “ladrón que roba a ladrón”, para devolver lo hurtado a los mercaderes que eran sus legítimos dueños.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Dice Zamora Vicente: “Este buen escudero no peca nunca [...] Evita que pequen los demás y los aconseja y guía”. Tradición y originalidad en “El escudero Marcos de Obregón”, en *Presencia de los clásicos*. Colección Austral, N° 1061, Espasa Calpe, S.A.—Buenos Aires, 1951, p. 125; y en ese mismo estudio expresa



Sólo en una ocasión, un “pícaro” cervantino se despoja de toda picardía para convertirse en héroe completo. Este es Lugo, *El rufián dichoso*, que para en “Quijote” a lo divino, en compañía de un “Sancho” fabricado a su medida. Pero esta sublimación total del personaje se debe a la intención y al tema propios de la comedia. En cambio Sancho-Lagartija conserva su alegre semipicardía bajo los hábitos religiosos hasta el fin de la obra, en consorcio humorístico con la patética fidelidad que lo une a Lugo —vuelto el Padre Cruz— en las dolorosas consecuencias que le ha acarreado su quijotismo a lo divino.

En otro aspecto, el pícaro se caracteriza por moverse sólo o principalmente a impulsos del instinto y de la necesidad material más elemental: la de comer. No hay más que pensar en Lazarillo y en Guzmán, hambrientos y obsesionados por bodigos, torreznos, longaniza, cortezas de queso, “emplastos” de huevos, frituras de sesos, barriles de conservas...; y ello, no sólo cuando la necesidad es grande y verdadera, sino siempre y durante toda su existencia. Dice, por ejemplo Guzmán, al principiar ya el libro segundo de su *Vida*: “Bueno es tener padre, bueno es tener madre; pero el comer todo lo rapa”.

Hay que admitir que, en cambio, los “pícaros” de Cervantes se mueven más bien a impulsos del deseo de libertad y aventura. Carriazo

“llevado de una inclinación picaresca [¿no podría llamársele un “ideal” picaresco?], sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de casa de su padre...”

Pedro de Urdemalas muda constantemente de oficio; pero no por necesidad, sino por gusto, y a impulsos de un inquieto afán de lograr cosas más altas:

“Un solo vestido cansa.  
En fin, con la variedad  
se muda la voluntad  
y el espíritu descansa.

.....  
¡Válgame Dios, qué de trajes  
he mudado y qué de oficios,  
qué de varios ejercicios,  
qué de exquisitos lenguajes!”

fundadas razones para no considerar a Marcos como un pícaro, y a su vida, contada por Espinel, como una novela picaresca: “... el “Obregón” no es una novela picaresca. Tiene, sí, de ella, lo tradicional externo [...] pero le falta esa punzada del hambre y de la no tolerable. (p. 88)”. La naturaleza no figura en las novelas picarescas [...] Espinel se acerca a la naturaleza [...] Es quizá su mayor aportación” (p. 106). “...hay demasiadas resonancias cordiales en el “Obregón” para que lo consideremos solamente, como una novela picaresca”. (p. 116).

Y cuando Maldonado reprende a Belica por sus aspiraciones:  
—Déjala —le dice—

“Yo también, que soy un leño,  
príncipe y papa me sueño,  
emperador y monarca,  
y aun mi fantasía abarca  
de todo el mundo a ser dueño”.

Finalmente, cuando ve a Belica, hecha “media reina”, alejarse definitivamente de él, parece aquietarse, entre melancólico y risueño, con el “oficio de farsante” que “todos estados abarca”.

Un punto muy importante de comparación es la actitud pesimista o optimista, estática o dinámica, del personaje frente a la vida. El pícaro —no hacen falta más ejemplos que los ya dados en páginas anteriores— es triste y pesimista; y este pesimismo lo conduce a la nercía de una existencia tumbona y holgazana, cuyo relato está zurcido en quejas, protestas y lamentaciones.

Rinconete, Cortadillo, Carriazo, Berganza y Pedro de Urdemalas no se quejan nunca. Miran de frente con alegre energía, y proceden con un dinamismo que se encauza hacia algo que es de orden —cierta y restringida manera— ideal y superior.

Carriazo tiene un “ideal” picaresco: adquirir la ciencia del vivir abérrimo, que se aprende en los “cursos” de “la academia de la pesca de los atunes”; y lo sigue a pesar de todas las incitaciones contrarias y de todos los obstáculos y dificultades. En casa de sus padres “ni de entretenía la caza [...] ni los muchos, honestos y gustosos convites que en aquella ciudad se usan le daban gusto, todo pasatiempo le cansaba...” En cambio, dentro de la vida que se ha escogido, “ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba; para él todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera; tan bien dormía en parvas como en colchones: con tanto gusto se soterraba en un pajar de un mesón como si se acostara entre dos sábanas de holandá...”

A su vez, Cortado y Rincón, llevan por delante un alegre y operante optimismo. Monipodio les pregunta:

—“Y en esto del ánimo, ¿cómo os va, hijos?”

—¿Cómo nos ha de ir —respondió Rinconete— sino muy bien? Animo tenemos para acometer cualquier empresa de las que tocaren a nuestro arte y ejercicio”.

Y Cortadillo subraya:

—“...para todo tenemos ánimo...”

De paso, me parece interesante establecer una comparación entre el optimismo propio de la “picaresca” cervantina y el que se desprende

de dos obras realmente perteneciente a ese género: el *Guzmán de Alfarache* y *La pícaro Justina*.

Mucho se hablado del pesimismo del *Guzmán*. En efecto, personaje, novela y autor son pesimistas; a pesar de lo cual, es posible hallar en la obra algo que, en cierta restringida manera, se puede llamar optimismo. No es, ciertamente, vital, ni quizá sincero; tampoco se halla integrado a lo novelístico. Es tal vez impuesto y reside en una tesis que quiere, razonadamente, mostrar su apego a la ortodoxia; pero el hecho es que, hurgando en el farrago de las disquisiciones de orden teológico-moral, se puede hallar la afirmación —sólo sobrenaturalmente optimista— de que hay “la posibilidad de salvación del más miserable de los hombres”.<sup>40</sup>

La pícaro Justina, la del “abolengo parlero”, la del “abolengo festivo”, entre cuyos antepasados “machunos y hembrunos” hubo tamborileros, gaiteros y, en general, gentecita alegre —en lugar de truhanes celestinas, ladrones y hechiceras— es un prototipo de optimismo pueril y casi animal; muy a pesar de la significativa lámina que acompañó a su primera edición, donde la nave de la picardía conduce al puerto de desengaño y de la muerte; y muy a pesar también de los severos sermones que el autor hace al final de cada capítulo, tan falsos, añadidos y extrínsecos al espíritu de la novela, como puede apreciarse en el hecho de que López de Ubeda se ve obligado a decir:

“Advierto al lector que siempre encontrare algún dicho en que parece que hay un mal ejemplo [...] se recorra al aprovechamiento que he puesto en el fin de cada número...”

Justina, posee —como un su antepasado— una “animita saltadera, trotadera, brincadera, bailadera, sotadera, que parecía un azogue” y en su simplista optimismo, todas las cosas materiales son alegres y juguetonas:

“En su manera, todas cuantas cosas existen en el mundo son retozonas ... La tierra, cuando se desmorona, retoza de holgada, el agua se ríe, los peces saltan, las sirenas cantan, los perros y leones crecen retozando, y la mona, que es más parecida al hombre, es retozona...”

En la vida de Justina hay pocos sinsabores, y a éstos dice: “...soy muy ojienjuta”; “...estoy de prisa y no me puedo detener a llorar”. En cambio, la risa de la inconsciencia y de la satisfacción material y actual, corre por toda la novela —aun en el lenguaje, puro retozo, muchas veces desvergonzado, en contraste con la rara limpieza sexual de la protagonista— desde la primera hasta la última página. Dice Justina del estar alegres, ella y los de su familia: “...lo mama-

<sup>40</sup> Cfr: Moreno Báez, Enrique.—¿Hay una tesis en el *Guzmán de Alfarache*? Revista de la Universidad de Buenos Aires. Año III. Núm. 2, 1945.

nos en la leche retozona...”; y su historia termina, no en castigo —que, por otra parte, no merece esta pícara sin hiel— sino en boda: ‘Ya que vino el día de mi casamiento, [...] amaneció, y amaneció puro sol de boda [...] todo muerto de risa”.

En síntesis, puede decirse que en el *Guzmán* hay, sobrepuesto a la novela, lo que tal vez se podría llamar un “ultraoptimismo”, referido exclusivamente a la vida sobrenatural y eterna; y en *La pícara Justina* un “infraoptimismo” que, sin visión trascendental ninguna, se refiere sólo a lo más material y presente.

Sólo Cervantes concede a sus “pícaros” un optimismo cabal: de lo temporal y de lo eterno, de lo visible y de lo invisible, de lo real palpable y de la posibilidad ideal. No expone una tesis, sino que la hace cristalizar estéticamente en el ser y la actuación de sus personajes. Todos ellos rebosan alegre vitalidad natural, corpórea y psíquica; ninguno hace sermones —ingenuo sería tomar como tales las humorísticas salidas de Monipodio y sus cofrades respecto a la devoción y el más allá—; pero a todos ellos se les ve vivir, en su misma solidaria alegría, una como esperanza de vida superior, un ideal de solidaridad aún más perfecta y más alegre.

Mateo Alemán expone la tesis de que todo hombre se puede salvar, es decir, ser feliz, en la otra vida; López de Ubeda no se pregunta nada y hace dichoso a su personaje en la existencia presente; Cervantes afirma —sin necesidad de exposición teórica— que todo hombre puede ser feliz y estar alegre en esta vida— a pesar de sus limitaciones— y también en la otra. Y lo afirma con tan absoluta sinceridad como cuando, a las puertas ya de la muerte, en el prólogo del *Persiles* escribe su despedida:

“¡Adiós gracias, adiós donaires, adiós regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!”

Gracias, donaires y regocijo en el tiempo; contento asimismo en la eternidad.

## EL VALOR DE LA EXISTENCIA

La novela picaresca, dentro de su peculiar intención moralizante, se esfuerza por presentar una separación y una antítesis totales y exclusivas entre el ideal de la gracia y de lo sobrenatural, y la realidad de la naturaleza. Hay lucha a muerte entre la verdad y la mentira —ambas absolutas—, entre la bondad perfecta y la maldad cabal, entre el espíritu y la materia, entre lo eterno y lo temporal.

Esta visión es del todo estática: dentro de ella no es concebible la fusión de los contrarios, y no caben más situaciones posibles que las

dos resultantes de un equilibrio perfectamente estable, en el que el ser y la vida humanos se inclinan y caigan, en reposo total y definitivo hacia un lado o hacia el opuesto. La realidad temporal representa un engaño sin paliativos, no tiene ningún valor y es menester rechazarla para buscar la única verdad que no engaña: la de la vida eterna, a la que se llega por la muerte.

En la visión cervantina, por el contrario, el ideal y la realidad no se excluyen, sino que se mantienen en inestable pero sostenido equilibrio. Hay entre ambos una tensión antitética, es verdad; pero que a la postre se resuelve en vitalidad positiva. Hay una "presentación abierta del entrellejo entre la materia y el espíritu, no oposición entre los dos que, permita desde el espíritu, el rechazo de la materia [...] o al revés, desde la materia, el rechazo del espíritu" (Blanco Aguina-ga, p. 340).

Cervantes ofrece, como toda la literatura de su época, una visión desengañada, es verdad; pero con desengaño templado que lo lleva a presentar la dinámica pintura de este mundo y de esta vida como una valiosa, aleccionadora y aún divertida sucesión de engaños y desengaños, de mentiras y verdades, de ilusión y realidad.

Dentro de esta visión —más cristiana por ser más humana— lo natural vale para lo sobrenatural y también por sí mismo. Una intuición vital dice a Cervantes que todo en el hombre y en su existencia, es valioso; el sentido común le muestra que lo espiritual se arraiga en lo material; y la fe le sugiere —como a Santa Teresa un siglo atrás— que "entre los pucheros anda el Señor".

La muerte, es verdad, es la puerta hacia la vida eterna; pero entre tanto se abre, muchas puertas a la felicidad hay abiertas, en la vida temporal, para que el hombre entre y salga por ellas con "la santa libertad de los hijos de Dios".

## LA TECNICA

A dos pueden reducirse los recursos técnicos fundamentales que utiliza la novela picaresca: la forma antobiográfica, y lo que algunos autores han llamado la "estilística del desengaño".

\* \* \*

La *autobiografía* es indispensable para que la visión de la vida que se intenta ofrecer, sea la pesimista y hastiada del pícaro.

En Cervantes, la autobiografía picaresca pura sólo se da en una ocasión; ya que ni Berganza ni el alférez Campuzano pueden evitar que su exposición se vea modificada por la intervención de sus interlocutores. Esa ocasión única es el monólogo en que Pedro de Urde-malas cuenta su vida al gitano Maldonado. Sin embargo, no hay en el

nonólogo desengaño, sino anhelo y esperanza de un destino superior. El origen y los primeros —y aun segundos— pasos de Pedro son los de todos los pícaros; pero desde el día en que un adivino le profetiza que ha de ser, entre otras cosas, rey y papa, vive de esa esperanza y dice: —“...veo en mí/un no se qué que me inclina/a ser todo lo que sí...” Es decir, que la “superpicaresca” cervantina, no ofrece jamás a visión propia del pícaro.<sup>41</sup>

\* \* \*

La novela picaresca se vale, para lograr su propósito desengañador, de tres *recursos estilísticos* fundamentales: la *oposición de contrarios* que jamás se funden (bueno-malo, verdadero-falso, feo-hermoso, eterno-transitorio, gracia-naturaleza...); la *pintura naturalista* que, en visión unilateral, retrata sólo la realidad inferior; y un *elemento burlesco*, no serio, que, empleado para destruir y negar, adopta sobre todo la forma satírica y amarga. Suele bajar a lo escatológico y sexual grosero, quizá como expresión de un hastío que ríe por no tomar la mueca de la repugnancia y del asco.

Cervantes emplea estos mismos recursos, sólo que modificados para venir a constituir lo que tal vez podría denominarse la “estilística del semi-desengaño”, que coincide con la del humorismo.

En vez de oposición irreductible de contrarios, en Cervantes hay parejas de contrarios que constantemente se funden en síntesis vital. De aquí las múltiples “antítesis sintéticas” o “síntesis antitéticas” que aparecen en su obra y entre sus personajes: Don Quijote y Vidriera, cuerdos y locos: Lugo, rufián y santo; Constanza, ilustre y fregona; Isabela, española e inglesa (dos nacionalidades enemigas, a raíz de la derrota de la Invencible); Preciosa, honesta y desenvuelta; la Cañizares, teóloga y diabólica; Monipodio, bárbaro y paternal...

En Cervantes “...los contrarios, en vez de enfrentarse para la lucha [...] se unen para subrayar la ambigüedad de la realidad...” (B. Aguinaga, p. 341).

De aquí precisamente, que este autor adopte un *realismo ambivalente*, equidistante del idealismo y del naturalismo. Para comprenderlo, hay que ir al patio de Monipodio o a las almadrabas de Carriazo:

“¡Allí, allí está en su centro el trabajo junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia...”

¡Qué diferencia entre esta “suciedad limpia” de lo cervantino, que corresponde a la totalidad de lo real, y la “suciedad sucia” del naturalismo picaresco, que sólo muestra su peor faceta!

---

<sup>41</sup> A este respecto, dice Américo Castro (Op. Cit., p. 361). “Un pícaro, ser andariego y a su hora divertido, era un tema para ser tratado como a Cervantes conviniera, bajo luz humorística o moralizadora, o sencillamente tomando como espectáculo su activa exterioridad, con gran cuidado de que nunca hable en serio y por su cuenta. Lo que el pícaro piensa no interesa a Cervantes”.

Y hay que ver que Cervantes, ya que no puede dar a sus "pícaros" en sus picardías, la limpieza moral, les da, al menos, la limpieza física el patio de Monipodio, "de puro limpio aljimiado parecía que vertía carmín de lo más fino", y ninguno de los que en él están es sórdido ni lleva harapos malolientes, ni envuelve en sucios hilachos llagas reales o fingidas.

La Cariharta "puede competir en limpieza" con la Gananciosa y, en la más rufianesca de sus obras, *El Rufián Viudo*, la Mostrenca —por otro aspecto repulsiva— es "muchacha y limpia y lo es por todo extremo".

Y todo esto, no porque Cervantes disculpe el vicio, sino porque lo cubre con esa "indulgencia estética" "de que habló Menéndez y Pelayo, "que depura todo lo que hay de feo y de criminal en el modelo, y sin mengua de la moral, lo convierte en espectáculo divertido..."<sup>42</sup>

El *elemento no serio* que convierte esta "superpicaresca" en espectáculo divertido, a la vez que humano y poético, es el propio del humorismo: esa burla benevolente y constructiva que aparenta negar, para afirmar luego, con un "guiño de complicidad", los valores de la existencia humana; ese casi realismo que se estiliza en la dirección de lo risueñamente poético, para entregar una realidad que por sucia o baja que sea, se limpia y levanta al pasar por el filtro de la peculiar manera lírico-humorística de Cervantes. El mismo autor, sin querer, define esta manera suya cuando, en el capítulo II del libro III del *Persiles*, dice: "...la excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol, que pasa por todas las cosas inmundas sin que se le pegue nada..."<sup>43</sup>

Habla Menéndez y Pelayo de "indulgencia estética". Al hacerlo, señala con precisión qué es aquello que distingue, en síntesis, a Cervantes de la picaresca y, al mismo tiempo, crea la más feliz expresión a que tal vez sea posible llegar, para definir el indefinible humorismo.

Indulgencia, sí; pero indulgencia estética. Lo sustantivo de la expresión —"indulgencia"— designa algo que pertenece a lo cordial,

<sup>42</sup> Menéndez y Pelayo, Marcelino.—*Estudios Cervantinos*. Colección Aristeo. Editora y distribuidora del Plata.—Buenos Aires, 1947, p. 119.

<sup>43</sup> "...l'esthétique de Cervantès n'est pas celle de son contemporain et ami Quevedo, ou de ses devanciers. Sa contemplation aboutit, même devant un objet dépravé, à une sorte d'extase joyeuse, et la directe pertinence de l'expression est au service d'une allégresse née de l'exercice même de ses facultés d'observation. C'est ce jeu qui fait son plaisir, et non pas l'âcre joie que donne la peinture du mal".

"...la estética de Cervantes no es la de su contemporáneo y amigo Quevedo, o de sus antecesores. Su contemplación desemboca, aún en presencia de un objeto depravado, en una especie de éxtasis gozoso, y la pertinencia directa de la expresión está al servicio de una alegría nacida del ejercicio mismo de sus facultades de observación. Este juego es el que constituye su placer, y no la áspera complacencia que produce la pintura del mal". Babelon, Jean.—*Cervantès*.—Editions de la Nouvelle Revue Critique. Collection "A la glorie de...".—Paris, 1939, p. 199.

y que implica esa síntesis de comprensivo sentido humano y de optimista y dinámico ideorrealismo que señalé al hablar de “la manera de ser” del humor; lo adjetivo —“estética”— señala ese peculiar cariz de gracia y de ingenio que, convertido en un verdadero procedimiento artístico, corresponde a su “manera de actuar”. Y así, vemos reunidos en la obra de Cervantes hasta aquí estudiada, los dos últimos e indispensables componentes que resultan del análisis de todo humorismo verdadero: ingenio y amor: “wit and love”, que dijo Thackeray. Sólo que, por ser sustantivo el segundo y solamente adjetivo el primero, prefiero invertir el orden y decir: amor ingenioso; benevolencia que opera a través de la gracia, hecha procedimiento artístico; en definitiva, *indulgencia estética*.



## CAPÍTULO SEGUNDO

### LA TEORIA HUMORISTICA DE CERVANTES

Ocioso parece hablar de una teoría expuesta por Cervantes sobre su estética humorística, dado que se trata fundamentalmente de un “escritor-hombre”, esto es, el tipo opuesto al “escritor-literato”, que discute estilos y maneras en círculos de entendidos y especialistas, que sigue modas, o que anatomiza su propia obra para realzar sus excelencias o descubrir y revelar la estética peculiar que la informa. Cervantes, humanísimo en esto como en todo, escribió vitalmente, y vitalmente también tuvo la conciencia de su genio y de la singularidad o “rareza” del mismo.

Así, en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, afirma sin vacilaciones dos cosas: su primacía en la novelística española (“...yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”), y el carácter recreativo —dice él; humorístico, digo yo— de la obra de su madurez humana y literaria. (“A esto [a recrear, en su sentido mejor y más amplio] se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación...”) En el prólogo del *Persiles* se llama “escritor alegre” y en el *Viaje del Parnaso*, en dos ocasiones casi inmediatas, “raro inventor”.

Cervantes, pues, tuvo plena conciencia de la originalidad de su producción propiamente humorística, si bien jamás explicó, de manera consciente, las raíces o manifestaciones de esa que llamaré extravagancia literaria, en el único sentido de cualidad singular, extraña y fuera de lo común.

Conocidos son los más importantes pasajes en que Cervantes expone sus ideas estéticas: su filosofía platónico-renacentista sobre la belleza y el amor en el libro IV de *La Galatea*; su concepción de la verdadera poesía y de su dignidad y limpieza en el *Viaje del Parnaso* (capítulo IV), el *Quijote* (II-16), el *Persiles* (III-2) y *La Gitanilla* (episodio del paje-poeta); sus ideas sobre el teatro en el *Quijote* (I-48), *El rufián dichoso* (Jornada II) y diversos pasajes de *Pedro de Urdemalas*; su opinión sobre libros de caballerías, novelas pasto-

riles y poemas narrativos, principalmente en el famoso escrutinio de los libros de Don Quijote (I-6 y 7)...

Al parecer, en ninguno de estos textos hay referencia a la estética del humorismo cervantino. De hecho, en ninguno la hay como exposición consciente y razonada; si bien —como escapes inconscientes o subconscientes de su personalísima manera de ver, sentir y pensar— se pueden hallar atisbos de lo que hubiera podido ser una teoría del humorismo en Cervantes. Esos escapes —versos aislados o fragmentos de verso, palabras sueltas o ligadas en grupos mínimos —se encuentran principalmente, con la concentración semántica que pide la forma en tercetos, en *El Viaje del Parnaso*. Sin duda, parecerá aventurada la exégesis de algunas de esas frases o jirones de frase; pero no deja de ser lícita.

En primer lugar, Cervantes, al reprobar la sátira, expresa lo que no es substancialmente el humorismo; el cual, si llega a adoptar, entre sus procedimientos, la modalidad satírica— de suyo airada o desesperanzada— lo hace con una intención profunda, que es benévola y positiva. Por otra parte, lo que Cervantes reprueba con el nombre de sátira, no es el juego burlón en sí mismo, sino el juego licencioso o carente de ingenio, y la burla que ridiculiza con intención malévola, al impulso de una pasión personal. Vayan algunas citas al respecto:

“Suele la indignación componer versos;  
pero si el indignado es algún tonto,  
ellos tendrán su todo de perversos”.  
(Cap. IV)

“Nunca voló la humilde pluma mía  
por la región satírica, bajeza  
que a infames premios y desgracias guía”.  
(Cap. IV)

“Aquel tercero que partió tan listo,<sup>44</sup>  
por satírico, necio y por pesado  
sé que de todos fué siempre malquisto”.  
Cap. VII)

“Un libro mucho más duro que un canto  
a Jusepe de Vargas dió en las sienas,  
causándole terror, grima y espanto.  
Gritó y dijo a un soneto: “Tú que vienes  
de satírica pluma disparado,  
¿por qué el infame curso no detienes?  
.....  
entre los dedos de sus manos bellas  
hizo pedazos al soneto altivo  
que amenazaba al sol y a las estrellas.

---

<sup>44</sup> Se refiere a uno de los veinte desertores que, en la cómica batalla entre los buenos y los malos poetas —batalla cuya artillería lanza libros y poemas— se pasaron al bando enemigo de Apolo y de las musas.

Y díjole Cilenio: “¡Oh rayo vivo  
donde la justa indignación se muestra  
en un grado y valor superlativo...”

Cap. VII)

“Dióle a Mercurio en la derecha mano  
una sátira antigua y licenciosa,  
de estilo agudo; pero no muy sano”.

Cap. VII)

“Señor, este que aquí viene se quite,  
dije a Mercurio, que es un chacho necio,  
que juega, y es de sátiras su envite”<sup>45</sup>

(Cap. II)

Para completar las anteriores ideas cervantinas respecto a la sátira, hay que acudir, especialmente, a dos pasajes del *Quijote*, y a otro del *Persiles*.

Dice Don Quijote al caballero del Verde Gabán:

[La Poesía] “es de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos”.

Y más adelante le aconseja:

“Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele...” (II-16)<sup>46</sup>

En el *Persiles*, el viejo Mauricio, a propósito del maldiciente Clodio, expresa este parecer:

“...dignamente los satíricos, los maldicientes, los malintencionados, son desterrados y echados de sus casas, sin honra y con vituperio, sin que les quede otra alabanza que llamarse agudos sobre bellacos y bellacos sobre agudos...” (I-14)

Así pues, Cervantes dice con claridad que su arte de “escritor alegre” y de “raro inventor”, esto es, que su arte humorístico, aunque emplea la burla, no tiene nada que ver con la burla agresiva, necia o licenciosa; con la crítica negativa y mordaz; o con la murmuración, que tan reiteradamente condena en el *Coloquio de los Perros*. En cambio, cuando se trata de decir lo que sí es ese arte suyo, se muestra mucho menos explícito. Y aquí es donde tengo que recurrir

<sup>45</sup> Se refiere el autor a un poeta —cuyo nombre calla— al que por satírico no considera digno de figurar en la lista de los que han de entrar en la nave que los conducirá al Parnaso.

<sup>46</sup> Advuértase que la palabra “sátira” tiene, en Cervantes, un sentido siempre peyorativo. Cuando habla de represión o crítica de los vicios en general, utiliza la palabra “sermón”.

a una interpretación aventurada de ciertas expresiones del *Viaje del Parnaso*, que me parecen sintéticamente expresivas de una inconsciente y embrionaria teoría humorística en la que figurasen, como rasgos contrapuestos del humorismo cervantino —que siempre se muestran contrapuestos los rasgos de todo humorismo— los siguientes:

1º *Realismo sintético*, es decir la capacidad de entregar, en concordancia vital, lo dispar y opuesto que se da en la realidad:

“...a las cosas que tienen de imposibles  
siempre mi pluma se ha mostrado esquivas”.

.....  
“Nunca a disparidad abre las puertas  
mi corto ingenio, y hállalas contino  
de par en par la consonancia abiertas”.

(Cap. VI)

2º *Contradicción*, que produce ambigüedad desconcertante o enigmática. Habla Mercurio de la verdadera poesía y dice:

“Puede pintar en la mitad del día  
la noche, y en la noche más oscura  
el alba bella que las perlas cría.

El curso de los ríos apresura y le detiene...”

“Ella abre los secretos y los cierra...”

“Es de ingenio tan vivo y admirable  
que a veces toca en puntos que suspenden,  
por tener no sé qué de inescrutable”.

(Cap. IV)

3º *Absurdo humorístico*:

“Yo he abierto en mis “Novelas” un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino”.

(Cap. IV)

“¿Cómo puede agradar un desatino  
si no es que de propósito se hace,  
mostrándole el donaire su camino?”

(Cap. VI)

4º *Originalidad inventiva*:

“Yo soy aquel que en invención excede  
a muchos...”

(Cap. IV)

Dice Mercurio a Cervantes:

“Y sé que aquel instinto sobrehumano  
que de raro inventor tu pecho encierra  
no te le ha dado el padre Apolo en vano”.

(Cap. I)

Este aspecto puede completarse con dos conocidos pasajes del prólogo de las Novelas Ejemplares: aquél en que Cervantes dice de ellas: "...son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma;" y aquel en que se llama "quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo".

5º *Veracidad humorística:*

"...a las cosas que tienen de imposibles siempre mi pluma se ha mostrado esquiva. Las que tienen vislumbres de posibles, de dulces, de sūaves y de ciertas explican mis borrones apacibles".

\* \* \*

"...entonces la mentira satisface cuando verdad parece y está escrita con gracia que al discreto y simple place" <sup>47</sup>

6º *Tristealegría y sentimiento de lo contrario:*

Dice Mercurio de la Poesía:

"Verás como le prestan .....  
.....  
el mal sus lutos y el placer sus fiestas".  
"..... el pecho a furia incita,  
y le reduce luego a más blandura".

Y dice Cervantes de sus comedias:

"...tuvieron de lo grave y de lo afable"  
(Cap. IV)

---

<sup>47</sup> Indudablemente, en este pasaje, Cervantes no se refiere a la que más adelante, en este mismo capítulo, menciona con el nombre propio de Mentira —hermana de la Adulación y sierva de la Vanagloria— sino a la ficción literaria. Por otra parte, el sentido de estas dos citas no es contradictorio más que en apariencia. Cuando Cervantes dice que su pluma ha sido siempre esquiva a las cosas imposibles, se refiere a la veracidad y realismo esenciales que se hallan en la raíz profunda de su obra y de todo humorismo; cuando dice que satisface la mentira "escrita con gracia", alude a la estilización humorística, lograda a través del ingenio y la fantasía.

La expresión "cuando verdad parece" plantea el problema de las inverosimilitudes que se hallan en la obra cervantina. No es éste el lugar de tratar ese punto. Sólo diré, de paso, que esas inverosimilitudes son de dos tipos: las que se dan en obras no humorísticas —que han de ser juzgadas a la luz de la época en que escribió Cervantes— y las que, dentro de su obra de humor, forman parte de la libertad inventiva propia de ese arte. Así, por ejemplo, la "caridad" de los cofrades de Monipodio, el habla de Cipión y Berganza, la ingenuidad del viejo celoso del entremés, la credulidad del marido de *La Cueva de Salamanca*, el disparatado afán de honra de los espectadores de *El retablo de las Maravillas*, el absurdo desmoronamiento de la personalidad del Gran Turco en la comedia de *La gran sultana...* y tantas otras. Para juzgar de todo ello hay que tener en cuenta que, como dice Casaldueiro, a Cervantes no le interesa la verosimilitud, sino la verdad esencial.

Y a este propósito, tal vez viene a cuento citar lo que Pedro de Urdemalas exige del buen comediante; pero que no deja de tener aplicación al arte humorístico:

“Ha de sacar con espanto  
las lágrimas de la risa,  
y hacer que vuelvan con prisa  
otra vez al triste llanto”.

(Jornada III)

7º *Prosipoesía*:

“Yo en pensamientos castos y sutiles  
dispuestos en sonetos de a docena  
he honrado tres sujetos fregoniles”.

(Cap. IV)

Y para completar el sentido de esta cita, no hay nada mejor que recurrir al *Persiles*, libro en que Cervantes hace objeto especial de su ternura y de su arte humorístico —un poco a la manera del *Quijote*— al rústico y prosaico Bartolomé, a propósito del cual dice: “...la Poesía tal vez se realza cantando cosas humildes. Esta verdad nos la muestra bien Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino...” (III-2)

8º *Sutileza*:

Mercurio invita a Cervantes:

---

Por otra parte —y aunque esta consideración no pertenece estrictamente a mi tema— diré que respecto a la inverosimilitud no cómica ni humorística en Cervantes, es importante tener a la vista, no sólo la época en que escribió, sino también el hecho de que sigue muy de cerca la teoría clásica aristotélica, según la cual, es menester distinguir entre la verdad histórica y la verdad poética. La historia expresa las cosas como son o han sido; la poesía como deben, debieron o pudieron haber sido; razón por la cual el autor de la *Poética* considera que esta última, por ser más general, es más filosófica que aquella.

La diferencia entre ambas “verdades”, vista por Cervantes a la luz de los principios aristotélicos, se aprecia en los dos pasajes siguientes: En el *Quijote* (II-3) el protagonista habla por el autor para decir: “La historia es cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto verdad”; y en la misma obra, el canónigo viajero expresa también el pensar de Cervantes cuando dice: “...tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe”. (I-47).

Es claro que aquí Cervantes habla de una verosimilitud literaria —no empírica ni científicamente considerada— que es la propia de la obra poética: esa apariencia de verdad posible que Ortega y Gasset atribuye a los “caracteres” novelísticos y considera en ellos suficiente.

“Pasa, raro inventor, pasa adelante  
con tu sutil designio y presta ayuda  
a Apolo, que la tuya es importante”.  
(Cap. I)

☉ *Aristocracia:*

Mercurio distingue entre la verdadera y la falsa poesía:

“Nunca se inclina y sirve a la canalla  
trovadora, maligna y trafalmeja,  
que en lo que más ignora menos calla.  
Hay otra falsa, ansiosa, torpe y vieja;  
amiga de sonaja y morteruelos  
que ni tabanco ni taberna deja”.

Y es Don Quijote el encargado de subrayar este último rasgo:

[La Poesía] “no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del  
ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros  
que en ella se encierran”.

\* \* \*

En otro aspecto, el *Viaje del Parnaso* es interesante como expresión directa del humor personal de Cervantes en sus últimos años; aspecto que no analizo, porque mi intención es que esta investigación sea intrínsecamente literaria, y se ciña, por lo mismo, a la manifestación humorística cervantina, en tanto que estéticamente cristalizada en su obra, sin derivación alguna hacia lo biográfico o psicológico del autor.

Desde el punto de vista literario, el *Viaje* me parece mucho más cómico que humorístico, si bien de una comicidad bastante elevada que estriba, principalmente, en la degradación de lo mitológico y poético. Constantes llamadas a la realidad, y aun a la infrarrealidad, disuelven en risa espontánea el lirismo pasajero de algunos ambientes y, sobre todo, la dignidad de los personajes. Vaya un solo ejemplo:

“Y en esto descubrióse la mañana,  
vertiendo perlas y esparciendo flores,  
lozana en vista y en virtud lozana.

Los dulces pequenuelos ruiseñores  
con cantos no aprendidos le decían  
enamorados de ella, mil amores.

Los jilgueros el canto repetían,  
y las diestras calandrias entonaban  
la música que todos componían.

Unos del escuadrón priesa se daban  
porque no los hallase el dios del día  
en los forzosos actos en que estaban”.

A veces cruza por los tercetos del *Viaje* un hálito de emoción pero no es el humorístico “sentimiento de lo contrario”, sino tan sólo la humana y viva simpatía por el buen Cervantes, “poetón ya viejo” y siempre pobre que, al no hallar sitio en la reunión de los vates ante Apolo, permanece en pie y a un lado, afirmando, entre melancólico enojado y risueño:

“Con poco me contento, aunque deseo  
mucho...”



## CAPÍTULO TERCERO

### EL SEMI-HUMORISMO DE CERVANTES

Américo Castro rastrea las primeras manifestaciones burlescas en obra cervantina, y las encuentra principalmente en dos sonetos de 1596 y 1598: el primero —“Vimos en julio otra Semana Santa”— que disminuye la figura del ex-almirante de la Armada Invencible, duque de Medinasidonia; el segundo —“Voto a Dios que me espanta esta grandeza”— que se permite bromear en torno al mito regio de Felipe II, precisamente con ocasión de su muerte y funerales. Y luego observa: “Si Cervantes hubiera perseverado en esa dirección, su arte habría aproximado al de Quevedo, lo que hubiera sido lamentable para él [quiere decir, para Cervantes] y para la posteridad. Por dicha no lo hizo. Como antes apunté, su creación se alejará tanto de la tirada negativa de Quevedo como de la entusiasta ingenuidad de Lope de Vega. El “summun” de tal creación consistirá en llegar a sentir igual simpatía por el fondo último del individuo y por los aspectos que recubran aquél, maravilla realizada plenamente en la proyección de las existencias de Don Quijote y Sancho”<sup>48</sup>

Desde esas primeras manifestaciones en las que el humor cervantino “tiene aún carácter de desborde y no llega a construir nada global” (Ibid. p. 335), hasta la plena síntesis humorística del *Quijote*, —sobre todo de su segunda parte—; esta peculiar vena de Cervantes se manifiesta en múltiples rasgos, pasajes y obras, a cuyo conjunto me he referido a colocar bajo el subtítulo de “Semi-humorismo de Cervantes” únicamente en el sentido de que esas obras o pasajes, aunque alcancen por momentos altas cumbres humorísticas, no están íntegramente —como lo afirma Fernández Florez del *Quijote* “talladas en el bloque de racia del humorismo”.

Rasgos cómicos o sonrisas irónicas aparecen, aquí y allá, en innumerables páginas de nuestro autor. La misma *Galatea* tuvo que dar

<sup>48</sup> Castro, Américo.—*Los prólogos al Quijote*. Revista de Filología Hispánica. Buenos Aires, Nueva York. 1941. Vol. III, p. 334.

lugar, entre sus cantos idealizantes, a la voz risueña del ancian Arsindo, que concluye así sus votos por la felicidad de una parej de recién desposados pastores, tan artificiales y sobrehumanos com los que más puedan serlo:

“Y dos hijos presto tengan,  
.....  
Y, en siendo crecidos, vengan  
a ser el uno doctor,  
y otro, cura del lugar.  
Sean siempre los primeros  
en virtudes y en dineros,  
que sí serán, y aun señores,  
si no salen fiadores  
de agudos alcabaleros.  
Más años que Sarra vivan,  
con salud tan confirmada  
que de ello pese al doctor;  
.....  
Y cuando los dos estén  
viejos cual Matusalén,  
mueran sin temor de daño  
y háganles su cabo de año  
por siempre jamás. Amén”.

Pero no es mi intento describir, paso a paso, estas manifestaciones aisladas de la vena ora cómica, ora irónica, ora satírica —pese todas sus protestas en contra— de Cervantes, sino ceñirme al análisis de aquellas obras o pasajes en los que el humor se manifieste, de manera ya coherente aunque parcial, en muchos, o al menos, en algunas de sus elementos más importantes.<sup>49</sup>

## EL TEATRO

El teatro cervantino de la primera época no cabe dentro de este estudio, ya que *El cerco de Numancia* y *El trato de Argel* fueron escritos aún por el Cervantes heroico de Lepanto y del cautiverio argelino. Desde el punto de vista que me ocupa, no hallo en estas obras más que vibración de idealismo patriótico o cristiano, sin restricción realista o humorística de ninguna especie, juntamente con la trágica grandiosidad, algo efectista y romántica de la *Numancia*, y la emoción autobiográfica del *Trato*. Empiezo, pues, mi análisis, por el teatro cervantino de la segunda época.

<sup>49</sup> Con todo, dedico atención que quizá parezca excesiva al análisis de las comedias, sobre todo de algunas de ellas que, por pertenecer a época anterior a la plenitud literaria de Cervantes me parecen documentos preciosos para advertiendo en ellos ciertos tanteos humorísticos y ciertos rasgos que, aún malogrados, constituyen el antecedente de otros que alcanzarán su perfección en obras posteriores.

## LAS "OCHO COMEDIAS"

Dentro de mi objeto no hallo, entre estas ocho piezas dramáticas, abundancia de rasgos comunes, ni oposiciones acusadas que permitan clasificarlas en determinada forma, o hacer un estudio organizadamente comparativo de ellas. Cada una es, en su mayor o menor cariz cómico-humorístico, muy diversa de todas las demás, y lo único que me atrevo a establecer es una gradación aproximada, conforme al orden creciente de elementos humorísticos que he podido encontrar en ellas; gradación que quizá no sea del todo justificada, ya que la cantidad de los rasgos o pasajes humorísticos no suele corresponder a su calidad.

Dos hay, entre estas comedias, que no merecen casi mención desde el punto de vista que me ocupa. *La Entretenida* —interesante en otros aspectos, y sobre todo en el psicológico— no ofrece más que un final en el que el autor huye deliberada y expresamente del desenlace convencional a base de amor feliz y matrimonio, y cierra su obra con una escena de matiz serio-cómico, levemente patético, en el que cada uno de los personajes va diciendo su parlamento de soledad y falta de amor, abandonando la escena. El único que en ella queda, el lacayo Ocaña, le da un remate en el que hay cierto acento de realismo humorístico:

"Esto en este cuento pasa:  
los unos por no querer,  
los otros por no poder,  
al fin ninguno se casa".

*El laberinto de amor*, si no es *La Confusa* de que habla Cervantes en *El Viaje del Parnaso*, merece serlo. Tal vez puede considerarse como una humorada cervantina el deliberado intrincamiento de su trama, querido así por el autor, con intención paródica respecto a ciertas comedias de enredo; pero en sí misma, no tiene nada de humorística. Graciosos son, a lo sumo, Porcia y sus disfraces en algún momento; y hay mera diversión en algunos puntos y entrecruzamientos de la intriga. Quiero mencionar, sin embargo, un rasgo que, no por pertenecer a lo escenográfico, me parece del todo superficial, ya que se corresponde con incontables momentos de la producción cervantina en los que, de una o de otra manera, con mayor o menor profundidad, se manifiesta un sentimiento de tristealegría.

En esta comedia, lo tristealegre se expresa, escenográficamente, por medio del color. La acotación correspondiente muestra un especial cuidado y una intención muy precisa del autor. El episodio es el siguiente: una de las heroínas ha de salir de la prisión a la plaza para que dos caballeros —uno su defensor y otro acusador suyo— afirmen y proclamen, por la fuerza de las armas, su virtud o su vileza, su hon-

ra o su deshonra, y obtengan así, ora el primero su vida y mano, ora el segundo, su muerte bajo el cuchillo del verdugo. El carcelero entrega a la dama, de parte de su padre, un manto de dos colores, verde negro, el de la esperanza y el de la desesperanza:

“Orden es de tu padre que te pongas mañana, cuando salgas a la plaza,  
.....  
este manto que ves, de dos colores.

Ha ordenado también que te acompañen la mitad de su guarda con insignias de dolor y tristeza, y que asimismo vaya la otra mitad de gala y fiesta”.

Y la acotación dice:

“Sale Porcia cubierta con el manto que le dió el carcelero, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta: el verdugo al lado derecho, desenvainado el cuchillo, y al siniestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde, y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo...”

Este espectáculo, “extraño” con la extrañeza y duplicidad de lo humorístico, se da también en una pasaje de *La española inglesa*, es cena en la que el sentimiento de lo contrario está como cifrado en elementos sensoriales: el capitán Recaredo, que trae nuevas de alegría y de tristeza, llega con su navío a Londres, y nos dice Cervantes qu

“mezcló las señales alegres con las tristes; unas veces sonaban clarines regocijados; otras, trompetas roncadas: unas tocaban los atambores alegres y sobresaltadas armas, a quien con señas tristes y lamentables respondían los pífanos; de una gavia colgaba, puesta al revés, una bandera de medias lunas sembrada; en otra se veía un luengo estandarte de tafetán negro, cuyas puntas besaban el agua. Finalmente, con estos tan contrarios extremos, entró en el río de Londres con su navío...”

\* \* \*

*La casa de los celos y selvas de Ardenia* es comedia que no pertenece para nada a lo humorístico, y aun muy poco a lo cómico. El mejor calificativo que puede aplicársele es el de meramente disparatada. Sin embargo, me parece interesante analizarla, pues la considero antecedente malogrado de una modalidad cervantina que habrá de lograrse plenamente en el Quijote, y aun superarse, yendo mucho más allá de la intención primaria y consciente del autor, quizá puramente cómica para dar en algo mucho más humano y profundo, por la intención subconsciente de su genio humorístico. Me refiero a la imitación burlesca, esto es, a la parodia.

*La casa de los celos*, “en su estado actual, y como Cervantes lo

publicó en sus *Ocho Comedias*, hace el efecto de ser refundición de un texto anterior y de la primera época del teatro de su autor. Es curioso un detalle que se escapó a Cervantes al refundir la comedia. En el acto segundo, las palabras del Amor:

“Y esto dicho, el fin se llega  
de dar fin a esta jornada”,

indican claramente que se trata de un fin de acto. Y, sin embargo, la jornada continúa algún tiempo, denotando que se trata de un zurcido. Dos sonetos se hallan iguales en la primera parte del *Quijote* (anteriores, o a más tardar, de 1604) y corresponden a un personaje, Clori, que en la comedia está”.<sup>50</sup>

Es, pues, imposible saber qué pertenece a la primera forma de esta obra y qué le fue añadido o modificado por Cervantes para su publicación en 1615, y no es cosa de hacer conjeturas sobre ello. Bien podría suponerse que el autor quizá la destinaba, en su primera versión, para ser una verdadera comedia de asunto caballeresco, que tratara *en serio* esta materia; y que al refundirla unos diez años después, despierta y encauzada ya esa su “ironía sistemática” de que habla Américo Castro, decidió completarla y modificarla hasta hacer de ella la más desafortada parodia de lo caballeresco que sea posible imaginar. Pero lo mejor es dejar las hipótesis y tomarla tal como está, que así es como mereció de Menéndez y Pelayo, en sus *Observaciones preliminares* al tomo XIII de las obras de Lope de Vega, el comentario siguiente: “Sólo la reverencia debida a su inmortal autor impide colocar esta obra entre las que él llamaba “conocidos disparates”, y acaso es la única de su colección dramática que pudiera dar alguna apariencia de fundamento a la extravagante tesis de Don Blas Nasarre, el cual sostenía que estas comedias eran parodias de las de Lope, y que Cervantes las había hecho malas de intento, para burlarse de él”.<sup>51</sup>

Que *La casa de los celos* sea parodia o no de la obra de Lope *Las pobrezas de Reinaldos*,<sup>52</sup> es cosa dudosa; pero que sea, en sí misma, una parodia de lo caballeresco, es cosa que me parece muy probable, como trataré de probar.

Su trama, aparentemente complicadísima es, en realidad, tan simple, que está totalmente contenida en su título. Se trata, en efecto, de una rivalidad por celos, en la que nada esencial sucede, y que tiene

---

<sup>50</sup> Valbuena Prat, Angel.—Prólogo a esta comedia en su edición de las “Obras Completas de Cervantes”. Aguilar.—Madrid, 1956, p. 229. Estos sonetos se hallan en el “Quijote” I-23 y 34.

<sup>51</sup> Citado en el artículo “Reinaldos” de la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana Espasa Calpe, S. A.—Bilbao, Madrid, Barcelona, 1923, t. 50, pp. 381-383.

<sup>52</sup> Perteneciente a su primera manera y mencionada en la primera lista de *El Peregrino* (1604) aunque haya sido impresa en la 7ª parte de sus obras (1617).

como escenario las selvas de Ardennes, teatro de tantos episodios de la leyenda carolingia. La rivalidad es entre Roldán y Reinaldos, por el amor de Angélica la Bella —si bien al principio de la comedia parece originarse de la pobreza del segundo y el menosprecio del primero— y se disuelve al final con una profecía angélica —“Aparece un ángel en una nube volante”, dice la acotación— del inminente asalto de los moros, y la siguiente promesa que el emperador Carlomagno hace a los dos rivales:

“...el que más daño hiciere  
en el contrario escuadrón,  
llevará por galardón  
la prenda que tanto quiere”.

En torno a esta línea sencillísima, Cervantes acumula personajes del ciclo carolingio y de otras leyendas caballerescas, —señaladamente Bernardo del Carpio— pastores, seres mitológicos, encantadores como Merlín y Malgesí —primo de Reinaldos— ángeles, demonios, sátiros y salvajes, el moro Ferraguto, la doncella guerrera Marfisa; Argalia hermano de Angélica, cortesanos de Carlomagno y figuras alegóricas: —especialmente los Celos— cuyo intrincado e innecesario ir y venir entrar y salir, aparecer y desaparecer —a manera de títeres veloz y torpemente movidos— se enreda en un fárrago increíble de tramoyz y escenografía.<sup>53</sup>

Sin embargo, de toda esta confusión es posible entresacar los tres elementos fundamentales que constituyen la comedia, los tres mitos e ideales que —a mi manera de ver— Cervantes pretende en ella parodiar y disolver en el ridículo: lo pastoril a la manera arcádica, lo mitológico y, sobre todo, lo caballeresco.

El elemento pastoril está representado —sin restricción cómica alguna— en el enamorado Lauso, homónimo del pastor de *La Galatea*. En nada es inferior a este ideal devoto de Silena, el Lauso de la comedia, cuya lacrimosa pasión por Clori se expresa en el siguiente soneto:

“En el silencio de la noche, cuando  
ocupa el dulce sueño a los mortales,  
la pobre cuenta de mis ricos males  
estoy al Cielo y a mi Clori dando.  
Y al tiempo, cuando el sol se va mostrando  
por las rosadas puertas orientales,  
con gemidos y acentos desiguales

---

<sup>53</sup> “La fuente inmediata que utilizó Cervantes, o por lo menos aquella en que hubo de inspirarse para imaginar esta comedia, es, a todas luces, los primeros cantos de *El Orlando enamorado* de Mateo Boyardo. Allí figuran, en efecto, casi todos los personajes de la comedia [...] y allí se contiene casi toda la acción de la obra dramática”. (Cotarelo y Valledor, Armando.—*El teatro de Cervantes*.—Madrid, 1915, pp. 490-401).

voy la antigua querella renovando.  
 Y cuando el sol de su estrellado asiento  
 derechos rayos a la tierra envía,  
 el llanto crece, y doblo los gemidos.  
 Vuelve la noche, y vuelvo al triste cuento,  
 y siempre hallo en mi mortal porfia  
 al Cielo sordo, a Clori sin oídos".<sup>54</sup>

Pero la misma Clori se encarga de rebajar el ideal máximo de la literatura erótica pastoril, el cortesano y platónico amor, al posponerlo al dinero, en parlamentos cuyo dejo de realismo burlón hace recordar algún pasaje del Quijote. Esta pastora apicarada prefiere a Rústico

"..... desarmado y bronco,  
 calzado de la frente y de pies ancho,  
 corto de zancas y de pecho ronco,  
 cuyo dios es el extendido pancho,  
 [que] a do tiene la crápula su estancia  
 el tiene siempre su manida y rancho.";

y lo prefiere al discreto Lauso porque —dice—

"No tiene el rico Oriente otra tal mina  
 como es la que yo saco de sus manos.  
 .....  
 Quédense los pastores cortesanos  
 con la melifluidad de sus razones  
 y dichos, aunque agudos, siempre vanos.  
 No se sustenta el cuerpo de intenciones,  
 ni de conceptos trasnochados hace  
 sus muchas y forzosas provisiones.  
 El rústico, si es rico, satisface  
 aun a los ojos del entendimiento,  
 Y el más sabio, si es pobre, en nada aplace".

Y la pareja formada por Corinto y Rústico se encarga, con las burlas urdidas por el primero y sufridas por el segundo, de echar a rodar todo idealismo arcádico por el plano inclinado de una comicidad, que resulta la única verdadera en toda la obra.<sup>55</sup>

Lo mitológico está representado principalmente por Venus y Cupido, que acuden a remediar los celos de Reinaldos. Venus, a pesar de aparecer en "el carro de fuego, tirado de los leones de la montaña"

---

<sup>54</sup> Este soneto se halla también en el *Quijote* (I-34) dentro de la novela de "El curioso impertinente".

<sup>55</sup> Respecto al elemento cómico-pastoril de esta comedia, Cotarelo y Valledor se expresa como sigue: "Con la segunda jornada comienza una acción pastoril y episódica, a lo que parece, parodia de la literatura bucólica. [...] Asombro causa pensar que esto ha brotado de la misma pluma que escribió *La Galatea*; creo que no puede alterarse más el genio de la poesía pastoril, ni ridiculizar más duramente los platonismos eróticos que la caracterizan". (pp. 500 y 501).

—acotación que implica un chusco exceso escenográfico— logra con servir cierta dignidad; pero el Amor, que aparece en una nube, “*vestido*, y con alas, flecha y arco desarmado”, es traído por la evidente intención burlesca y satírica del autor. Así, por ejemplo, Rústico puede fácilmente confundirlo con un papagayo:

“RUSTICO—  
Lauso, acude; y tú Corinto,  
acude, que, a lo que creo  
otro papagayo veo,  
y si no, pájaro pinto.  
.....  
LAUSO—  
¿Tú no miras, insensato,  
que aquél es el dios de amores?  
RUSTICO—  
Como con alas le vi,  
entendí que era alcotán.  
CORINTO—  
¡Quítate de aquí, pausán!  
RUSTICO—  
Pues yo, ¿que te hago aquí?  
CORINTO—  
No te me pongas delante,  
que quiero hacer reverencia  
a este niño.  
RUSTICO—  
                  ¡Qué inocencia  
¿Niño es éste?  
CORINTO—  
                  Y es gigante.  
RUSTICO—  
Niñazo le llamo yo,  
pues ya le apunta el bigote.  
AMOR—  
No os burléis con el cogote  
¡Mal haya quien me vistió!

Y hay evidente sátira en la explicación que da el Amor a Venus de su desusado atuendo y actitud:

“Has de saber, madre mía,  
que en la corte donde he estado  
no hay amor sin granjería,  
y el interés se ha usurpado  
mi reino y mi monarquía.  
Yo, viendo que mi poder  
poco me podía valer,  
usé de astucia, y vestíme  
.....  
Quité a mis alas el pelo,  
Y en su lugar me dispuse



a volar con terciopelo,  
y, al instante que lo puse,  
sentí aligerar mi vuelo.  
Del carcaj hice bolsón,  
y del dorado arpón  
de cada flecha, un escudo,  
y con esto, y no ir desnudo,  
alcancé mi pretensión.  
Hallé entradas en los pechos  
que a la vista parecían  
de acero o de mármol hechos;  
pero luego se rendían  
al golpe de mis provechos”.

El elemento caballeresco parodiado por Cervantes en *La casa de los celos* ocupa la mayor parte de la comedia. La imitación burlesca me parece evidente en el magno disparate general —suma de personajes, situaciones y escenografía— y en multitud de pasajes, de los que he elegido únicamente dos.

El “caballeresco” amor de Reinaldos y Roldán por Angélica la Bella culmina en esta ridícula escena, en la que ambos enamorados tiran de la dama, cada uno por su lado:

“REINALDOS—

¡Suéltala digo!

ROLDAN—

¡No quiero!

REINALDOS—

¡Defiéndete pues!

ROLDAN—

¡Ni aqueso!

REINALDOS—

¡Loco estás!

ROLDAN—

Yo lo confieso,  
aunque de estar cuerdo espero.

ANGELICA—

Divididme en dos pedazos  
y repartid por mitad.

.....

(Descuélgase la nube y cubre a todos tres...)

Otro pasaje, aún más significativo, es el diálogo que se entabla entre Reinaldos y Corinto, a quien el primero da las señas de Angélica, por si la ha visto cruzar la selva:

REINALDOS—

.....

¿Has visto, pastor, acaso  
por entre aquesta espesura,  
un milagro de hermosura

por quien yo mil muertes paso?  
¿Has visto, a dicha, una frente  
como espaciosa ribera,  
y una hilera y otra hilera  
de ricas perlas de Oriente?  
Dime si has visto una boca  
que respira olor sabeo  
y unos labios por quien creo  
que el fino coral se apoca.  
Di si has visto una garganta  
que es coluna deste cielo,  
y un blanco pecho de hielo,  
do su fuego amor quebranta,  
y unas manos que son hechas  
a torno de marfil blanco,  
y un compuesto que es el blanco  
do amor despunta sus flechas.

CORINTO— [que ha visto ya a Angélica, y la tiene  
escondida, bajo disfraz de pastora]

¿Tiene, por dicha, señor,  
omblico aguesa quimera,  
o pies de barro, como era  
la de aquel rey Donosor?  
Porque, a decirte verdad,  
no he visto en estas montañas  
cosas tan ricas y extrañas  
y de tanta calidad.  
Y fuera muy fácil cosa,  
si ellas por aquí anduvieran,  
por invisibles que fueran,  
verlas mi vista curiosa.  
Que una espaciosa ribera,  
dos estrellas y un tesoro  
de cabellos ¡qué sonoro!  
¿dónde esconderse pudiera?  
Y el sabeo olor que dices  
¿no me llevara tras sí?  
Porque en mi vida sentí  
romadizo en mis narices.  
Mas, en fin: decirte quiero  
lo que he hallado, y no ser terco.

REINALDOS—  
¿Qué? Habla.

CORINTO—

Tres pies de puerco  
y unas manos de carnero.

REINALDOS—  
¡Oh, hi de puta, bellaco!  
pues ¿con Reinaldos de burlas?

## CORINTO—

De mis donaires y burlas  
siempre tales premios saco.  
(Entrase huyendo Corinto...)”<sup>56</sup>

El pasaje anterior constituye un caso extremo de disolución de lo ideal en lo ridículo, del mito en la burla. “Casos tan extremos como el precedente, que se aproxima a la manera de componer de Quevedo, son raros [en la obra cervantina]. La genialidad de Cervantes estriba en regir con mesura la empresa de revertir los mitos y el ideal”.<sup>57</sup> Esta afirmación se aplica, no sólo al pasaje antes expuesto, sino a toda la comedia. Es uno de esos “casos raros” en los que Cervantes, acaso intencionalmente, o acaso por la inmadurez de esa peculiar condición humano-literaria que le hizo producir el *Quijote*, no sólo no rige con mesura la empresa de la restricción cómica de lo ideal, sino que pierde en ella toda medida. Tal vez, subconscientemente, aplicó a sí mismo —aunque quizá con deliberación lo refirió a la desafortada invención caballeresca que intentaba parodiar— el significado profundo de las palabras con que, en la comedia, Malgesí reprende a Reinaldos:

“..... te extremas en todo  
y a ningún medio de ajustas”.

Todo lo anteriormente expuesto, juntamente con otras reflexiones, me confirma en la idea de que *La casa de los celos* no fue escrita —o por lo menos, no fue refundida y preparada para su impresión en 1615— en serio, sino con intención burlesca y paródica. Veamos, por

---

<sup>56</sup> De paso, quiero decir que este diálogo entre Reinaldos y Corinto, prepara el único fugaz momento en que lo humorístico parece querer apuntar en la comedia. Tras ese diálogo, en el que el caballero y su amor se han diluido en la risa y el escarnio, ocurre la escena de la muerte de Angélica (muerte fingida) a manos de dos sátiros. Reinaldos intenta socorrerla y un encantamiento lo clava al suelo. Con este motivo, el “héroe” parece volverse, por un instante solo, un personaje —ya no un títere— en el que se aunan y funden —como se funden constante y vitalmente en don Quijote— lo risible y lo patético. ¿No parece don Quijote el que habla en este parlamento:

“¡Miserable de mí cien mil vegadas  
que no puedo moverme ni dar paso!  
Canalla infame, ¿para qué os dáis prisa  
a oscurecer el sol que alumbra el mundo?”

¿Y no logra acaso Reinaldos despertar el ambiguo sentimiento de lo contrario cuando, libres ya sus pies de las ligaduras encantadas, se acerca al “cadáver” de su amada:

¿Es posible que ante mí  
te mataron, dulce amiga?  
¿Y es posible que se diga  
que yo no te socorrí?”

<sup>57</sup> Verés d'Ocón, Ernesto.—*Los retratos de Dulcinea y Maritornes*. Anales Cervantinos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1951. T. I., p. 259.

ejemplo, algunos paralelismos con el *Quijote* —el primero, y aún el segundo —que no me parecen meras coincidencias y que, por lo menos, sugieren la idea de que pasajes tan similares pueden haber sido escritos con una intención similar.

La aparición de Angélica en la corte de Carlomagno no es mucho más grotesca que la de Belerma en la Cueva de Montesinos o la de la Trifaldi en la corte de los duques; el rebajamiento de su belleza hecho por Corinto corresponde tal vez al de la ajada hermosura de un personaje tan ideal como es la amada de Durandarte; las inmovilidades de Reinaldos por vía de encantamiento recuerdan la de don Quijote cuando vio mantear a su escudero y también —aunque ésta encierra mucho mayor malicia cervantina respecto al “encantamiento”— la de Rocinante en la noche de los batanes... Pero el paralelismo más acusado se da entre las dos apariciones de Merlín: la que tiene lugar en la comedia, y la que ocurre en el *Quijote*, para dar noticia del encantamiento de Dulcinea y su remedio (II-35).

El Merlín del *Quijote* —esto es, el mayordomo del duque— aparece entre “*música de chirimías*” descúbrese como “la misma figura de la *muerte*, descarnada y fea”; luego habla diciendo: “*Yo soy Merlín...*”; y en su discurso expresa su *amistad* por “los andantes bravos caballeros/a quien yo *tuve y tengo gran cariño...*”

El Merlín de la comedia, por el mismo orden, procede así: (“... suena *música de flautas tristes* [...] ábrese el padrón, pare una figura de *muerto* y dice:) ...*De Merlín el espíritu encantado/soy...*” Y concluye su discurso a Bernardo del Carpio —el caballero por antonomasia dentro de la comedia que, sin salir de su categoría de muñeco movido por el autor, no llega a caer en el ridículo— asegurándole: “...entiende que te *soy y seré amigo*.”

Por si todo lo anterior significara poco en apoyo de mi teoría, aduzco la palabra misma de Cervantes cuando dice por boca del canónigo: “No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo, que a hacer una figura proporcionada”. (*Quijote* I-47).

Y pregunto: ¿Es psicológicamente posible que el mismo que escribió estas palabras hacia 1605, escribiera, rehiciera o diera a la publicidad *en serio*, hacia 1615, una de esas “quimeras” o “monstruos”

e la literatura caballeresca, con “tantos miembros” inútiles y sin “figura proporcionada”?<sup>58</sup>

Me inclino a pensar que, en esta obra, su autor explotó desmedida deliberadamente el recurso paródico, y que el acto mismo de darla a la publicidad fue un rasgo de humor extravagante en demasía y, por lo tanto, poco cervantino. Pero ya se sabe que —en lo humano y en lo humorístico— toda personalidad es libre para no estar a veces —y aun muchas veces— de acuerdo consigo misma.

\* \* \*

*El gallardo español* es obra cuyo rasgo fundamental señala el ropio Cervantes, al hacerla finalizar con estas palabras:

“..... llega el tiempo  
de dar fin a esta comedia,  
cuyo principal intento  
ha sido mezclar verdades  
con fabulosos inventos”<sup>59</sup>

Es efectivamente, una mezcla —no una síntesis— de lo ideal obrehumano y de lo humano real; mezcla en la que predomina, aislado casi constantemente, el primer elemento. A él pertenece, por ejemplo, el heroísmo de las mujeres españolas de Orán, que hace recordar a las trágicas figuras femeninas de la *Numancia*. Un mensajero dice al general de Orán:

“Doña Isabel de Avellaneda, en nombre  
de todas las mujeres de esta tierra,  
dice que llegó ayer a su noticia  
que, por temor del cerco que se espera,  
quieres que quede la ciudad vacía  
de gente inútil, enviando a España  
las mujeres, los viejos y los niños;  
.....  
mas ellas, que por útiles se tienen,  
no irán de ningún modo, porque piensan,

---

<sup>58</sup> Alguien más se ha hecho la misma reflexión: “...¿puede compaginarse que quien había compuesto un gran libro, destinado, en mucha parte, a dar el golpe de gracia a las ficciones caballescacas, quien había presenciado el estupendo éxito obtenido, y quien imprimía ya una extensa continuación con finalidad idéntica, torcábase a tomar en serio aquellos asuntos y los acreditara llevándolos a la escena? (Cotarelo y Valledor, p. 497).

<sup>59</sup> Las verdades que presenta Cervantes en esta comedia son rigurosamente históricas. La heroica defensa de Orán y Mazalquivir —que puede considerarse como puerto de aquélla— por el Conde de Alcaudete (el mismo que había conquistado esa plaza) y su hermano Don Martín de Córdoba, ocurrió en el año de 1563. Además de éstos dos personajes, son históricos Don Francisco de Mendoza, almirante de la flota de socorro, que aparece al fin de la obra; los reyes moros Luco y Alabez; el rey de Argel Azán Bajá, director de la campaña; el soldado Buirago y el ingeniero militar Fratin. Pero estos hechos y personajes verdaderos, que hubieran podido contribuir al realismo de la comedia, están en ella como diuidos y empalidecidos por los “fabulosos inventos” con que el autor quiso mezclarlos.

por Dios y por su ley y por su patria  
morir sirviendo a Dios, y en la muerte,  
cuando el hado les fuere inexorable,  
dar el último vale a sus maridos,  
o ya cerrar los ojos a sus padres  
con tristes y cristianos sentimientos...”

Y dicen las mujeres a los hombres de la cercada Numancia:

“MUJER. 1a.

.....  
Yo tengo en mi intención instituído  
que, si puedo, haré cuanto en mi fuere  
por morir do muriere mi marido.  
Esto mismo hará la que quisiere:  
mostrar que no los miedos de la muerte  
estorban de querer a quien bien quiere  
en buena o en mala, dulce, alegre suerte”.

Otras veces, el elemento ideal tiene más de caballeresco que de trágico, y reside en el valor, la nobleza, el heroísmo bélico, la corte sía entre enemigos, la fiel amistad, la gallardía y la elevada calidad de la pasión amorosa que se da entre los personajes, así moros como cristianos. Pongo un ejemplo en el siguiente episodio: Alimuzel ha retado al protagonista, don Fernando de Saavedra, por voluntad de su amada, la mora Arlaxa que, prendada del “gallardo español” por sola su fama, desea que sea hecho cautivo y llevado a su presencia. Pero el general de Orán, temiendo perder su mejor soldado, prohíbe a Fernando aceptar el reto. Este envía como emisario a su amigo, el capitán Guzmán, para concertar con el moro un duelo nocturno. Al ver llegar a Guzmán, Alimuzel cree que se trata de Fernando, que sale a responder a su desafío; pero el leal amigo lo desengaña y, a su vez, se ofrece a combatir con él, en lugar del “gallardo español”:

[si]” quieres probar la suerte  
con menos daño y afrenta,  
tu brazo gallardo y fuerte  
con éste, que es flaco, tiente,  
y a tu mora llevarás,  
si me vences, quizás más  
que en llevar a Don Fernando.

ALIMUZEL—

No estoy en eso pensando;  
muy descaminado vas.  
No eres tú por quien me envía  
Arlaxa, y aunque te prenda,  
no saldré con mi porfia.  
Haz que don Fernando entienda  
que le aguardaré ese día  
que pide, y, si le venciere,

y entonces tu gusto fuere  
probarme en el marcial juego,  
mi voluntad hará luego  
lo que la tuya quisiere;  
que ya sabes que no es dado  
dejar la empresa primera  
por la segunda al soldado.

GUZMAN—

Es verdad

ALIMUZEL—

De esa manera  
bien quedaré disculpado.

GUZMAN—

Dices muy bien

ALIMUZEL—

Sí, bien digo.  
Vuélvete, y dile a tu amigo  
que le espero y que no tarde.

GUZMAN—

Tu Mahoma, Alí, te guarde.

ALIMUZEL—

Tu Cristo vaya contigo.”

El amor ideal caballeresco, mezcla de devoción y heroísmo, fiel hasta la muerte y capaz de grandes cosas, tiene su representante masculino en el mismo Alimuzel, como se advierte en el romance de su reto don Fernando:

“No me trae aquí Mahoma  
a averiguar en el campo  
si su secta es buena o mala,  
que él tiene de eso cuidado.  
Tráeme otro dios más brioso,  
que es tan soberbio y tan manso,  
que ya parece cordero,  
y ya león irritado.  
Y este dios, que así me impele,  
es de una mora vasallo,  
que es reina de la hermosura,  
de quien soy humilde esclavo”.

También el amor ideal —tan ideal que se enciende a distancia y sin más conocimiento de su objeto que el que procura la fama— prende en los corazones femeninos. Arlaxa ama a Fernando, no más por lo que de él ha oído al cautivo Oropesa, y doña Margarita, en la quietud del convento en que la esconde la avaricia de su hermano Don Juan, se siente “enamorada de oídas” del mismo Don Fernando. Y ese amor “de oídas” es en ella tan espiritual, que no tiene nada que ver con la hermosura y gallardía del cuerpo:

“Así que, aunque en él hallase  
no el rostro y la lozanía

que pinté en mi fantasía,  
no hay pensar que no le amase”.

Todos estos elementos ideales no hallan suficiente contrapeso el “anti-ideal”, dado por separado y personificado apenas en el jarri Nacor, creado por Cervantes para ser totalmente “malo”: embuster cobarde, amante vil y traidor despreciable. Tampoco son contrapeso bastante ciertos rasgos realistas y costumbristas de ambiente, ni es fugaces llamadas a la realidad, que casi nunca faltan en Cervantes, at en sus obras de tipo más idealizante. Así, por ejemplo, introduce e esta comedia al ingeniero Fratin, con el único objeto de hacerlo dec un parlamento propiamente técnico sobre las defensas que se apresta para resistir el cerco de Orán.

He aquí, sin embargo, que en esta presentación aislada y desigu de elementos ideales y reales, se introducen dos personajes —curiosamente, el mayor y el menor de la comedia: el protagonista y el gracioso— en los que estos dos elementos se funden y asimilan. Son ellos Do Fernando de Saavedra y el soldado Buitrago que —cada uno en diversa escala— tienen ya asomos de personajes humorísticos.

El sobrehumano Don Fernando, capaz por sí solo de captura una nave enemiga y decidir la suerte de una encarnizada batalla; capaz también de crearse una fama que llega por igual a los conventos d España y a los aduares moros; soldado ejemplar y amante desinteresado, que quiere de la mujer elegida sólo el amor y no la dote; Do Fernando es, indudablemente, un héroe. Pero hay que añadir que e un héroe disparatado y por momentos divertido, sólo en esto parecid a Don Quijote. El mismo reconoce la sinrazón de sus actos cuando hecho cautivo por su propia voluntad, es llevado ante Arlaxa bajo e falso nombre de Lozano:

“ARLAXA—  
Luego ¿quieres ser cautivo?  
DON FERNANDO—  
De serlo gusto recibo;  
dadme patrón que me mande.  
ARLAXA—  
¡Qué disparate tan grande!  
DON FERNANDO—  
Yo de disparates vivo.”

Y otros, que no son él, también lo reconocen:

“...ya, por lo menos, ha caído en culpa,  
y no hay disculpa a tanto disparate.”

Disparate es, en un soldado ejemplar, desobedecer la orden de su general, y más disparate aún hacerse cautivar, y una vez cautivo



—puesto que su único objeto era hallar a Alimuzel y responder a su reto— sostener ante éste y ante Arlaxa la farsa de ser un tal Juan Lozano, que voluntariamente ha renegado y pasándose al bando enemigo. Su broma —que no parece otra cosa— llega a ser divertida, y junto con su buen humor en el juego de disimulo que mantiene, y la incoherencia de sus actos mientras permanece en el aduar moro, diluye en vaga comicidad mucho de lo sobrehumano con que al principio se vestía su figura.<sup>60</sup> La causa de sus disparates: el deseo de fama y honra, se parece a la de las locuras de Don Quijote; pero es mucho menos evidente, ya que el mismo Fernando tiene necesidad de hurgar en su interior para buscarla y encontrarla:

“Pregunto: ¿en qué ha de parar  
este mi disimular  
y este vestirme de moro?  
En que guardaré el decoro  
con que más me pueda honrar”.

Pero a diferencia de Don Quijote, que no alcanza la honra y fama que persigue ni el amor de Dulcinea, “el gallardo español”, convertido otra vez en héroe completo —sin restricción cómica alguna— en la batalla que decide el desenlace de la obra, rehabilita con creces su nombre famoso y obtiene la mano de su elegida Doña Margarita... junto con a dote a que había renunciado.

A la inversa de Don Fernando, Buitrago muestra primero su cariz cómico, realista y apicarado. Dice así la acotación que lo introduce en la escena:

“Sale a esta sazón Buitrago, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas del Purgatorio, y pide para ellas...”

Y el diálogo que se sigue descubre mejor el mismo aspecto:

“BUITRAGO—  
Denme para las ánimas, señores,  
pues saben que me importa.  
CONDE—  
                  ¡Oh buen Buitrago!  
¿Cuánto ha caído hoy?  
BUITRAGO—  
                  Hasta tres cuartos.

---

<sup>60</sup> A algún crítico no parece divertida la disparatada actuación del “gallardo español”: “Don Fernando de Saavedra es una especie de loco, cuya conducta se hace intolerable”. (Cotarelo y Valledor, p. 268).

DON MARTIN—

¿De ellos que habéis comprado?

Casi nada:

una asadura sola y cien sardinas.

DON MARTIN—

Harto habrá para hoy.

BUITRAGO—

Por Santo Nuflo,

¡que apenas hay para que masque un diente!

.....  
DON MARTIN—

¿Y la ración?

BUITRAGO—

¿Qué? ¿La ración? Ya asiste  
a un lado del estómago, y no ocupa  
cuanto una casa de ajedrez pequeña.

DON MARTIN—

¡Gran comedor!”

En diversos pasajes insiste Cervantes en el aspecto cómico de tragón y del pícaro que, aun en el momento en que asaltan los moros sale a la muralla “con una mochila a las espaldas y una bota de vino comiendo un pedazo de pan”; pero en forma paralela va descubriendo la bravura de este personaje, su destreza en la batalla, y un valor a toda prueba, que engrandecen su figura y le han ganado la estima de sus superiores :

“BUITRAGO.—

.....  
¡Cuerpo de Dios conmigo! Denme ripio  
suficiente a la boca, y denme moros  
a las manos a pares y a millares;  
verán quien es Buitrago y si merece  
comer por diez, pues que pelea por veinte.

CONDE—

Tiene razón Buitrago...”

Y más adelante :

“BUITRAGO.—

¡Oh invicto

don Martín generoso! Por mi diestra,  
que he de ser tu soldado si, por dicha,  
vas a Mazalquivir, como se ha dicho.

DON MARTIN—

Seréis mi camarada y compañero.”

Es de notar que la figura de Doña Margarita es también, aunque levemente, ambigua, y recibe como por reflejo algo del matiz cómico o disparatado que se da en Fernando y en Buitrago. Como aquél, aun que por diverso motivo, procura caer en manos de los moros :

“Procuraré ser cautiva;  
que de la dura y esquivada  
tormenta que siente el alma,  
el sosiego, gusto y palma  
en *disparates* estriba.”

Y aunque es una de tantas románticas doncellas que, disfrazadas e hombres, cruzan por las páginas cervantinas —y por muchas de la literatura de la época— en seguimiento de su amor, no lo es a la manera ideal de “las dos doncellas” o de la deslumbrante Dorotea del *Quijote*. Cervantes no sólo se olvida de que una heroína así tiene que ser hermosa, sino que la liga a Buitrago en una prolongada escena, que ace recae sobre ella la comicidad del soldado pedigüeño y tragón:

“BUITRAGO—  
Vuestras mercedes me den  
para las ánimas luego,  
que les estará muy bien

.....  
DOÑA MARGARITA [que viste de hombre]  
Váyase, señor soldado,  
que no tenemos trocado.

BUITRAGO—  
¡La respuesta está donosa!  
Denme, pese a mis pecados.  
¡Siempre yo de aquesta guisa  
medro con almidonados!

.....  
DOÑA MARGARITA—  
¿Ya no le han dicho que no hay blanca, hermano?

BUITRAGO—  
¡Hermano! ¡Lleve el diablo el parentesco  
y el ladrón que le halló la vez primera!  
Descosa, pese al mundo, ese gregüesco,  
desgarre esa olorosa faltriguera.  
De aquestas pinturitas a lo fresco,  
¿qué se puede esperar?...”

Finalmente, hay un personaje incidental —sólo necesario para que el final de la comedia sea todo lo feliz que el autor se ha propuesto— el que éste da un tratamiento absolutamente cómico. Se trata de Don Juan, hermano de Doña Margarita, tipificado en su avaricia (que al final se deshace, por arte de magia, para que la esposa de Fernando pueda tener dote que llevar al matrimonio) y en una magna bobería que lo hace objeto digno de los engaños de los demás personajes.

En síntesis, *El gallardo español* es obra en que los elementos ideales y reales, serios y cómicos, se hallan casi constantemente disgregados. En algunos personajes y situaciones se funden momentáneamente y hacen apuntar así el cariz humorístico que, sin embargo, no llega a establecerse.

*La gran sultana, doña Catalina de Oviedo* es pieza en que el humor aparece en forma embrionaria y desigual, a partir de la última mitad de la segunda jornada. Antes, la obra es de carácter ideorrealista puro, quiero decir, sin derivación cómica ninguna, como ocurre en algunas otras obras cervantinas, por ejemplo, varias de las *Novelas Ejemplares*, y especialmente *La Gitanilla*.

Aunque esa primera parte de *La gran sultana* no pertenece al objeto estricto de este trabajo, he de analizarla, al menos lo indispensable para que se advierta la división de la comedia en dos partes perfectamente diferenciadas: ideorrealista pura la primera; ideorrealista humorística —si bien de manera muy imperfectamente lograda— la segunda.

#### PRIMERA PARTE

La protagonista de la obra es Doña Catalina de Oviedo que, cautiva desde muy niña, ha llegado a mujer en el serrallo del Gran Turco Amurates, escondida durante años a los ojos de éste por Rustán, un eunuco cristiano. Catalina se presenta en las primeras escenas como un verdadero mito, como la mujer idealmente perfecta, en lo físico y en lo moral. Dice de ella Mamí, el eunuco servil que revela su existencia al sultán:

“Es tan hermosa  
como en el jardín cerrado  
la entreabierta y fresca rosa  
a quien el sol no ha tocado:  
o como el alba serena  
de aljófara y perlas llena,  
al salir del claro Oriente;  
o como el sol al Poniente  
con los reflejos que ordena.  
Robó la Naturaleza  
lo mejor de cada cosa  
para formar esta pieza,  
y así, la sacó hermosa  
sobre la humana belleza.  
Quitó al Cielo dos estrellas  
que puso en las luces bellas  
de sus bellísimos ojos,  
con que de amor los despojos  
se aumentan, pues vive en ella.  
El todo y sus partes son  
correspondientes de modo,  
que me muestra la razón  
que en las partes y en el todo  
asiste la perfección.  
Y con esto se conforma  
el color, que hace la forma  
hermosa en un grado inmenso.”

Y añade:

“A su belleza, que es tanta  
que pasa el imaginar,  
su discreción se adelanta”.

Dice el sultán, una vez que la ha visto:

“¡Cuán a lo humano hablasteis  
de una hermosura divina,  
y esta beldad peregrina  
cuán vulgarmente pintasteis!  
¿No fuera mejor ponella  
al par de Alá en sus asientos,  
hollando los elementos  
y una y otra clara estrella,  
dando leyes desde allá  
que con reverencia y celo  
guardaremos los del suelo  
como Mahoma las da?”

El carácter ideal de Catalina se revela en sus primeros parlamentos. El diálogo es con Rustán, que le ha contado la revelación hecha al Gran Turco por Mamí, y teme las consecuencias:

“SULTANA”— [que no lo es aún, en realidad]  
Dispuesta estoy a tener  
por regalo cualquier pena  
que me pueda suceder.

RUSTAN—  
Nunca a muerte se condena  
tan gallardo parecer.  
Hallarás en tu hermosura,  
no pena, sino ventura;  
yo por el contrario extremo,  
hallaré, como lo temo,  
en el fuego sepultura.

SULTANA—  
Bien podrá ofrecirme el mundo  
cuantos tesoros encierra  
la tierra y el mar profundo;  
podrá bien hacerme guerra  
el contrario sin segundo  
con una y otra legión  
de su infernal escuadrón;  
pero no podrán, Dios mío,  
como yo de vos confío,  
mudar mi buena intención.

.....  
Si ella ha de ser instrumento  
de perderme, yo consiento,  
petición cristiana y cuerda,

que mi belleza se pierda  
por milagro en un momento;  
.....  
vuélveme fea, Señor;  
que no es bien que lleve palma  
de la hermosura del alma  
la del cuerpo.”

Más adelantada la acción, cuando ya el Gran Turco le ha ofrecido hacerla su esposa y, con ello, gran sultana, y no aguarda más que su consentimiento, aún se muestra firme y heroica:

“Mártir seré si consiento  
antes morir que pecar.”

Pero junto a perfección tan sobrehumana y convencional, Catalina va mostrando otras facetas más reales que van haciendo del suyo un carácter posible, dentro de esa “psicología imaginaria” que Ortega y Gasset considera el objeto de la novela, y que puede ser el del drama y el de toda literatura que dibuje, con el realismo asequible a lo literario—ficción de suyo— caracteres humanos.

Catalina, por ejemplo, sabe muy bien usar de disimulo en su primera entrevista con el Gran Turco, y planea el artificio de suerte que merece la aprobación del prudente Rustán:

“Es cordura  
que en ese artificio des.”

Se arroja, pues, a los pies del Turco, y se le humilla; pero mirándolo a los ojos —aunque sólo un instante— segura sin duda del poder de su belleza:

“Las rodillas en la tierra  
y mis ojos en tus ojos,  
te doy, señor, los despojos  
que mi humilde ser encierra;  
y si es soberbia el mirarte  
ya los abajo e inclino  
por ir por aquel camino  
que suele más agradarte.”

La heroína y mártir en potencia de un momento antes es ahora sólo mujer —y muy hermosa— en presencia de un hombre que ha mostrado deseos de conocer esa hermosura y que es, además, poderoso en extremo.

Catalina percibe el efecto de su artificio y, segura de sí misma, no tarda más que el tiempo necesario para dar lugar a unos cuantos parlamentos ajenos, en cambiar su actitud sumisa por otra en que se atreve a pedir favores:

“Si ha hallado esta cautiva  
alguna gracia ante tí,  
vivan Rustán y Mami”.

Y ante el evidente “coup de foudre” que ha puesto al sultán en sus manos, se advierte en ella un cierto engrimiento que le hace hablar de muy diversa manera :

“Y mira que no es cordura  
que entre los tuyos se hable  
de un caso que, por notable  
se ha de juzgar por locura.

.....  
Mal tus deseos se miden  
con tu supremo valor,  
pues no junta bien amor  
dos que las leyes dividen.  
Allá te avén con tu alteza,  
con tus ritos y tu secta,  
que no es bien que se éntremeta  
con mi ley mi bajaiza.”

En la jornada segunda, dos diálogos, coherentes y complejos al mismo tiempo, siguen revelando los aspectos reales de la protagonista, y de paso, de sus interlocutores. Ellos son, primero, Rustán, y después, el Turco, transcurrido ya el plazo de tres días que ella pidió para consentir o no en ser su esposa.

El diálogo con Rustán que, entre prudente y sagaz, ha tomado el partido que la situación real impone, muestra aún a Catalina sobresegura de sí misma, con apoyo en su fe :

“SULTANA”—  
Mártir seré si consiento  
antes morir que pecar”

RUSTAN—  
Ser mártir se ha de causar  
por más alto fundamento,  
que es el perder la vida  
por confesión de la fé.

SULTANA—  
Esa ocasión tomaré.

RUSTAN—  
¿Quién a ella te convida?

.....  
que al ser mártir se requiere  
virtud sobresingular  
y es merced particular  
que Dios hace a quien El quiere.

SULTANA—  
Al Cielo le pediré,  
ya que no merezco tanto,

que a mi propósito santo  
de su firmeza le dé". \

Pero en su diálogo con el Turco, que sigue inmediatamente, Catalina fluctúa entre la altivez que le viene de la certeza de su poder de seducción, el halago que la hace empezar a ceder —puesto que empieza a poner las condiciones de su entrega— y el temor que, finalmente, la domina. Altiya se muestra cuando el sultán le habla de los hijos que espera engendrar en ella:

“TURCO—  
Mira a lo que te dispones,  
que ya mi alma adivina  
que has de parir, Catalina,  
hermosísimos leones.  
SULTANA—  
Antes tomara engendrar  
águilas.”

Pero, indecisa, comienza a rendirse ante el halago de la más directa y vehemente declaración de amor que el sultán le hace:

“TURCO—  
Daréte la posesión  
de mi alma aquesta tarde,  
y la de mi cuerpo, que arde  
en llamas de tu afición;  
qué afición, de amor interno  
que con poderoso brío,  
de mi alma y mi albedrío  
tiene el mando y el gobierno.  
SULTANA—  
He de ser cristiana. [primera condición]  
TURCO—  
Sélo;  
que a tu cuerpo, por ahora  
es el que mi alma adora  
como si fuese su cielo.  
.....  
Vive tú a tu parecer  
como no vivas sin mí.  
.....  
SULTANA—  
No me has de quitar señor,  
que con cristianos no trate...” [segunda condición]

Finalmente, declara que cede por temor —quizá se disculpa— y se convierte así en la Gran Sultana:

“Dió el temor con mi buen celo  
en tierra. ¡Oh pequeña edad!  
¡Con cuánta facilidad



te rinde cualquier recelo!  
Gran señor, véisme, aquí postro  
las rodillas ante ti:  
tu esclava soy.”

El rasgo que completa la psicología de Catalina es ese “desenfado español” que le atribuye Mamí, granito de sal que sazona el conjunto de su carácter; pero que no ha de mostrarse hasta la segunda parte, ya parcialmente humorística, de la obra.

El carácter del Gran Turco es, en la primera parte de la comedia, igualmente ideorrealista. Sus rasgos reales están dados, en primer lugar, por una crueldad templada que hace decir a Rustán:

“Nombre de blando le dan;  
pero, en efecto, es tirano”;

=por una singular complejidad que le hace confesar de sí mismo:

“...tengo en mi proceder,  
como altivez en mandar,  
llaneza en obedecer”;<sup>61</sup>

y también por un extremismo pueril en la consecución de sus deseos más caprichosos. Dice:

“Las cosas que me dan gusto  
no se miden ni se tasan;  
todas llegan al extremo  
mayor que pueden llegar,  
y para las alcanzar  
siempre espero, nunca temo.”

Entre sus rasgos ideales podría quizá mencionarse la dignidad, decoro y majestad en que Cervantes envuelve su persona, y que resaltan, sobre todo, en la escena inicial de la comedia y en la del consejo de los bajáes, que el Sultán preside en silencio, para recibir la embajada del soldán de Persia. Pero, en realidad, su carácter ideal está condicionado por la idealidad de su amor. Este amor es súbito, tan pronto en alzar su llama incontenible como pudiera exigirlo la más idealizante de las literaturas; y es, además, amor caballeresco y capaz de grandes cosas, no la menor de ellas, la transformación total del amante. Innumerables parlamentos de este personaje muestran la calidad de su amor:

“Yo soy tu circunferencia  
y tú, señora, mi centro”;  
“De los reinos que poseo,  
que casi infinitos son,

---

<sup>61</sup> Cervantes insiste en este rasgo, pues sólo él explicará más adelante la pronta y sumisa obediencia del Sultán al cadí, cuando éste le aconseja “sembrar en más de una tierra” —es decir, volver al trato de sus mujeres del serrallo, que había dejado por amor a la sultana Catalina— para asegurarse sucesión.

toda su jurisdicción  
 rendida a la tuya veo”;  
 “A cuanto quieras querer  
 obedezco y no replico.  
 Suelta, condena, rescata,  
 absuelve, quita, haz mercedes,  
 que esto y más, señora, puedes:  
 que amor tu imperio dilata.  
 Pídemelo los imposibles  
 que te ofreciere el deseo,  
 que, en fe de ser tuyo, creo  
 que, los he de hacer posibles.  
 No vengas a contentarte  
 con pocas cosas, mi amor,  
 que haré, siendo pecador,  
 milagros por agradarte.”

Por otra parte, aunque el personaje mismo parece estar convencido de que es sólo el cuerpo hermoso de Catalina lo que ama y codicia, su actitud y todas sus palabras revelan que, por lo contrario, en el amo del serrallo ha nacido un amor tan diverso del simple deseo, que no lo reconoce, y vuelve sobre sí mismo para considerar, algo azorado, esa nueva y hasta allí desconocida complejidad de sus afectos:

“No quiero gustos por fuerza  
 de gran poder conquistados:  
 que nunca son bien logrados  
 los que se toman por fuerza.  
 Como a mi esclava, en un punto  
 pudiera gozarte ahora;  
 mas quiero hacerte señora  
 por subir el bien de punto;  
 y aunque del cercado ajeno  
 es la fruta más sabrosa  
 que del propio, ¡extraña cosa!,  
 por la que es tan mía peno.  
 Entre las manos la tengo,  
 y, entre la boca y las manos  
 desaparece. ¡Oh miedos vanos  
 y a cuántas bajezas vengo!  
 Puedo cumplir mi deseo,  
 y estoy en comedimientos.”

Para completar el matiz ideorrealista de esta primera parte, Cervantes echa mano de otros recursos que contribuyen a situar la figura de la protagonista y el amor del Turco —tan ideal, a pesar del Turco mismo, que podrían aplicársele algunas de las expresiones de raíz neoplatónica de *La Galatea*<sup>62</sup> —en un marco de realidad pintoresca y aún

<sup>62</sup> Por ejemplo, que el amor es “liberal, manso, esforzado”, “guardador verdadero del respeto”, “instinto natural que nos conmueve a levantar los pensamientos”, “instrumento de honrosos, ricos bienes”, “escala por do sube, el que se atreve, a la dulce región del cielo santo...” *La Galatea*. Libro IV. Canción de Tirsi.

histórica. Así, por ejemplo, los detalles costumbristas del mundo islámico, tan cuidados por el autor, y el hecho de mencionar expresamente, con motivo del recibimiento hecho al enviado persa, la embajada que el "sha" de Persia envió a Felipe II y que llegó a Valladolid en 1601, cuando Cervantes se hallaba en esa ciudad. Las bromas apicaradas del gracioso Madrigal a los judíos, acentúan la nota de este realismo.

Por otra parte, no basta la intervención de Madrigal en el episodio de los judíos y en el de los cómicos engaños de que hace objeto al cadí, para hacer derivar la obra hacia lo humorístico. El humor no supone yuxtaposición o alternancia de seriedad y comicidad, sino fusión de ambos en unidad orgánica.<sup>63</sup> ●

Esta primera parte puramente ideorrealista, tiene su clímax hacia la mitad de la segunda jornada, después que Catalina ha accedido a ser la esposa del sultán:

"Gran señor, véisme aquí postro  
las rodillas ante ti;  
tu esclava soy.

TURCO—

¿Cómo así?

Alza, señora, ese rostro,  
y en esos sus soles dos,  
que tanto le hermosean,  
harás que mis ojos vean  
el grande poder de Dios  
o de la Naturaleza,  
a quien Alá dió poder  
para que pudiese hacer  
milagros en su belleza.

SULTANA—

Advierte que soy cristiana  
y que lo he de ser contino.

.....

---

<sup>63</sup> Algún autor considera a Madrigal el carácter más importante y mejor trazado de la obra. Dice: "...hay en la comedia otro carácter que a todos gana en arte, en ingenio y en habilidad: el tipo cómico; mas no en un episodio o escena aislada, como en otras obras cervantinas, sino encarnado en cierto personaje de los más importantes de la trama: el cautivo Madrigal [...] Complejo hasta lo más resulta el carácter de este gracioso: entre su aparente indolencia, travesura y relajamiento, surgen nobles arranques y destellos de grandeza que no eclipsan su sempiterna alegría ni sus gracias y donaires, a veces chocarreros". Cotarelo y Valledor, Armando.—*El teatro de Cervantes*.—Madrid, 1915, pp. 309 y 316.

No se puede negar que Madrigal es un personaje interesante en su complejidad serio-cómica, que ofrece muy buenos rasgos y momentos humorísticos; pero no me parece que se halle integrado a la trama y al desenvolvimiento general de la acción, sino que, por el contrario, se mantiene en un aislamiento algo frío e individualista, que sólo fugazmente le permite incorporarse al resto de los personajes. Por lo mismo, su cariz humorístico, en sí mismo digno de atención, no se integra en el conjunto de la comedia.

TURCO—

Puedes dar leyes al mundo  
y guardar la que quisieres.  
No eres mía, tuya eres,  
y a tu valor sin segundo  
se le debe adoración,  
no sólo humano respeto  
y así, de guardar prometo  
las sombras de tu intención.  
Mamá, traéme, ¡así tu vivas!  
a que den en mi presencia  
a la Sultana obediencia  
del serrallo las cautivas.”

SEGUNDA PARTE

Dentro del parlamento últimamente citado del Gran Turco, entrodos versos —los que dicen “guardar prometo/las sombras de tu intención” y “Mamá, traéme ¡así tu vivas [...] del serrallo las cautivas.” Cervantes da un viraje brusco, y despeña su comedia —hasta aquí construida dentro del más equilibrado ideorrealismo— por el plano inclinado de lo cómico. Y es que las dos odaliscas que acuden, en representación de las demás, a prestar obediencia a la nueva sultana, sor Zaida y Zelinda, es decir, los amantes cristianos Clara y Lamberto, ¿quienes los azares de su amor han conducido al serrallo del Gran Turco? Tenemos, pues, un hombre —tan hombre que sus furtivos y apenas iniciados amores con Zaida-Clara han engendrado ya un hijo en el seno de ésta— bajo el vestido de una odalisca. Y es ese hombre el que semi-envuelto en velos, se acerca a Catalina para ofrecerle, con voz varonil y en prolongado parlamento, su obediencia y parabienes. Adviértase que se trata de una obra representable y no de una novela, en la que es posible explicar —como lo hace Cervantes en el *Persiles*, en el caso de Periandro vestido de mujer— que su juventud, rostro y talle hacen del disfrazado “la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto”. En el caso de la novela; es aún posible encogerse de hombros y tratar de seguir leyendo; pero en la comedia es imposible dejar de reír.

Disfrazarse consiste en imitar o calcar a otra persona, y la imitación y el disfraz son cómicos porque representan —como lo explica la teoría de Bergson— la superposición de lo mecánico y falso sobre lo vivo y verdadero. En el traje usual —dice este autor— nuestra imaginación no distingue entre el cuerpo viviente y su envoltura; por eso no produce ningún efecto particular. Pero en el disfraz o el traje anacrónico, la imaginación advierte, con la rapidez intuitiva propia de la percepción de las nociones cómicas, esa diferencia, y se produce el efecto risible.

Es muy posible que, en el teatro de la época de Cervantes, este tipo de disfraces —aún el disfraz de hombre en mujer, mucho más ineditamente cómico que su opuesto— fuera convencional para el logro de la intriga, elemento crucial; y que, por lo mismo, tuviera un efecto cómico muy disminuido en comparación al que a nosotros nos produce; pero lo cierto es que, en esta particular situación, la intención del autor fue deliberadamente cómica, como se verá por el desenvolvimiento ulterior de estos dos personajes —Zaida y Zelinda (o “Zelindo”, como lo llamará después Cervantes)— que vienen bruscamente a transformar el cariz de la comedia.

La obediencia rendida por las “dos” odaliscas introduce, pues, un personaje cómico, el cual, a su vez, hace objeto de un engaño burlesco a los dos protagonistas. Estos, ligados a esa comicidad y a esa burla, y aun, en cierta manera, envueltos en ella, sufren su primera disminución dentro de la obra.

En el diálogo que inmediatamente sigue entre las “dos” odaliscas, ya a solas, surge por primera vez un contraste propiamente humorístico: Lamberto, grotesco en su disfraz y situación, y tan cobarde como no había sido dado a conocer, por referencia, al principio de la obra,<sup>64</sup> dialoga así con su amada:

“ZAIDA—

.....  
¡Grande fué tu atrevimiento!

ZELINDA—

Llegó do llegó el amor,  
que no repara en temor  
cuando mira a su contento.  
Entre una y otra muerte,  
por entre puntas de espadas  
contra mí desenvainadas,  
entrara, mi bien, a verte.  
Ya te he visto y te he gozado,  
y a este bien no llega el mal  
que suceda, aunque mortal.

ZAIDA—

Hablas como enamorado:

---

<sup>64</sup> Su ayo Roberto cuenta, en la primera jornada, la manera como Lamberto le ha referido el cautiverio de Clara:

“A Clara llevan cautiva  
los turcos de Rocaferro.  
Yo, cobarde; yo, mezquino  
y un traidor, que no lo niego,  
hela dejado en sus manos  
por tener los pies ligeros”.

todo eres brío, eres todo  
valor y todo esperanza,  
pero nuestro mal no alcanza  
remedio por ningún modo:

.....  
¿Yo preñada y tú varón  
y en este serrallo? Mira  
adónde pone la mira  
nuestra cierta perdición.

ZELINDA—

¡Alto! Pues se ha de acabar  
en muerte nuestra fortuna.  
no esperar salida alguna  
es lo que se ha de esperar;  
pero estad, Clara, advertida  
que hemos de morir de suerte  
que nos granjee la muerte  
nueva y perdurable vida.  
Quiero decir que muramos  
cristianos en todo caso.”

Después de una escena cómica yuxtapuesta, a cargo del gracioso Madrigal y el cadí, víctima de sus bromas, la obra levanta su apenas perceptible tono humorístico. Esto ocurre con la aparición del “cautivo anciano”, padre de Catalina, que ha acudido en busca de su hija, perdida desde niña. Es éste el único personaje propiamente humorístico —aunque débilmente— de la comedia. Desde el principio muestra su paternal amor, lleno de angustia, y su heroico propósito de llegar a su hija para salvar en ella la fe, que considera más preciosa que la vida; pero desde el principio también aparece rebajado y disminuido, envuelto en la comicidad de Madrigal, su coprotagonista en la escena de los falsos “tarasíes” o sastres que son llevados ante los sultanes, para encargarse de la hechura de un vestido “a la cristiana” para Catalina.

Reproduzco gran parte de esta escena para que pueda apreciarse su ambigüedad serio-cómica que —salvo a Madrigal, mero gracioso—, afecta a todos los personajes que en ella intervienen y llega a producir, en algún momento, el patético-risueño sentimiento de lo contrario. Para entenderla, es preciso saber que ni Madrigal ni el anciano cautivo son sastres, y que no saben siquiera “coser un remiendo”.

“MADRIGAL [al Sultán]  
Yo, Señor, soy el que sabe  
cuanto en el oficio cabe;  
los demás son baladiés.

SULTANA—  
Vestiréisme a la española.

MADRIGAL—  
Eso haré de muy buen grado,

como se le dé recado  
bastante a la chirinola.

SULTANA—

¿Qué es chirinola?

MADRIGAL—

Un vestido  
trazado por tal compás  
que tan lindo por jamás  
ninguna reina ha vestido;  
trescientas varas de tela  
de oro y plata entran en él.

SULTANA—

Pues ¿quién podrá andar con él  
que no se agobie y se mueva?

MADRIGAL—

Ha de ser, señora mía  
la falda postiza.

CRISTIANO— [el padre de Catalina]

“Amigo, muy mal te burlas,  
y sabe, si no lo sabes,  
que con personas tan graves  
nunca salen bien las burlas.  
Yo os haré al modo de España  
un vestido tal, que os cuadre.

SULTANA— [aparte]

Este, sin duda, es mi padre,  
si no es que la voz me engaña.  
Tomadme vos la medida  
buen hombre.

CRISTIANO [aparte]

¡Fuera acertado  
que se la hubieran tomado  
ya los cielos a tu vida!

SULTANA— [aparte]

Sin duda es él. ¿Qué haré?  
¡Pues estoy en confusión!

TURCO—

Libertad por galardón  
y gran riqueza os daré  
Vestídmela a la española

.....  
Es ídolo de mis ojos  
y, en el propio o extranjero  
adorno, adorarla quiero,  
y entregarla mis despojos.

CRISTIANO— [aparte a Catalina]

Venid acá, buena alhaja;  
tomaros he la medida,  
que fuera más bien medida  
a ser de vuestra mortaja.

MADRIGAL—

¡Por la cintura comienza!  
¡Así es sastre como yo!

TURCO—

Cristiano amigo, eso no,  
que algo toca en desvergüenza;  
tanteadla desde fuera  
y no lleguéis a tocarla.

CRISTIANO—

.....  
¿No ves  
que en el corte erraría  
si no llevase por guía  
la medida?

TURCO—

Ello así es,  
más, a poder excusarse  
tendríalo por mejor.

CRISTIANO—

De mis abrazos, señor  
no hay para qué recelarse,  
que como de padre puede  
recibirlos la sultana.

.....  
SULTANA— [aparte, a su padre]

No des ¡oh buen padre! indicio  
de ser sino tarasí.

(Estándole tomando la medida, dice el padre:)

CRISTIANO—

¡Pluguiera a Dios que estos lazos  
que tus aseos preparan  
fueran los que te llevaran  
a la fuerza entre mis brazos!

¡Pluguiera a Dios que, en tu tierra,  
en humildad y bajeza  
se cambiara la grandeza  
que esta majestad encierra,  
y que estos ricos adornos  
en buricles se trocaran  
detrás de redes y tornos!

SULTANA—

¡No más, padre, que no puedo  
sufrir la reprehensión;  
que me falta el corazón  
y me desmayo de miedo.

(Desmáyase la Sultana)

TURCO—

.....  
Di, encantador, embustero  
¿hasla hechizado? ¿hasla muerto?

.....  
¡Empalad luego a ese monstruo!  
¡Empalad aquél también! [por Madrigal]  
¡Quitádmelos de delante!



MADRIGAL—

¡Primero que el elefante  
vengo a morir!<sup>65</sup>

.....  
¡Oh flor de los elefantes  
hoy hago estanco en el veros!<sup>66</sup>

(Llevan Mamí y Rustán por fuerza al padre de la Sultana  
y a Madrigal...)"

Aquí termina la segunda jornada. La tercera, asimismo muy des-  
-gualmente lograda en lo humorístico, se inicia con una simple alter-  
-nancia de situaciones alegres y tristes o, por lo menos, graves; cosa,  
por lo demás, muy frecuente en Cervantes. Después del final amena-  
-dador que acabamos de ver, viene un principio francamente regocijado  
en el que, por diálogo entre Rustán y Mamí, sabemos que todo se ha  
arreglado favorablemente. El padre de la sultana es ya reconocido y  
tratado como suegro del Gran Turco, y se preparan grandes fiestas  
para dos días más tarde, en que todos han de "holgarse en el serrallo/  
con bailes y con danzas cristianescas". Este diálogo tiene un final  
que anuncia la gran humorada —dicho en sentido peyorativo— el gran  
resbalón hacia lo grotesco que caracteriza a esta tercera jornada, y que  
encontrará lugar más adelante, en torno a la figura del sultán, ligada a las  
de la Zaida y "Zelindo". Este diálogo termina con una inesperada y co-  
-rosiva burla a propósito del Turco, puesta en boca de uno de los  
eunucos:

"RUSTAN.—  
Mamí, vete, en buen hora,  
porque he de hacer mil cosas.

MAMI—  
Y yo dos mil y tantas  
en el servicio del señor Oviedo.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Se refiere al "compromiso" que ha contraído con el Cadí de hacer hablar a un elefante, para asegurarse, por el deseo que el crédulo Cadí tiene de oír hablar al animal, de que no sufrirá daño alguno en ese tiempo.

<sup>66</sup> Hoy dejaré de veros. De "hacer estanco", hacer parada, detenerse.

<sup>67</sup> Aunque pudiera entenderse —y parece el sentido más obvio— que por "señor Oviedo" Mamí se refiere al padre de Catalina, interpreto que alude al Turco, anulado a fuerza de amor por la sultana, porque de ello han tratado en su diálogo los eunucos ("su voluntad se rige/por la de la cristiana"), y porque en su parlamento inmediatamente anterior, Mamí está ya francamente situado en el terreno de la burla. Cuando Rustán habla del traje cristiano que finalmente se ha conseguido para Catalina, Mamí ríe:

"A mí, mas que se vista  
de hojas de palmitos o lampazos".

En todo caso, que éste sea, o no, un chiste de Cervantes, no tiene importancia mayor para la evidente destrucción por el ridículo del protagonista, que ha de consumir algo más adelante.

Se escucha después un diálogo entre Catalina y su padre, de tono grave y profundo, cuyo dual matiz afectivo sintetiza este último, a concluirlo así:

“Téngate Dios de su mano!  
¡Ve con él, prenda querida,  
*mal contenta y bien servida;*  
yo; *triste y alegre en vano!*”

Sigue la bulliciosa escena de la fiesta, con la intervención de dos músicos, el gracejo de Madrigal —que vuelve a rozar y disminuir humorísticamente la figura del Turco— canto y baile como de entre-més —en que participa la sultana misma— y dos o tres rasgos apicados que, a cargo del gracioso, ponen un toque de realismo. Por ejemplo:

“RUSTAN—  
Amigos ¿estáis todos?  
MADRIGAL—  
Todos juntos  
como nos ves, con nuestros instrumentos;  
pero todos con miedo tal, que temo  
que habemos de oler mal desde aquí a poco”.

Ya está lista la comedia para precipitarse hacia el ridículo. Ello ocurre —con la participación de todos los personajes (y el primero, el sultán) excepto Catalina— cuando el Gran Turco decide obedecer el consejo del Cadí “astuto, sabio y viejo”:

“Hijo, hasta hacer un hijo  
que sembréis os aconsejo  
en una y en otra tierra:  
que, si ésta no, aquélla encierra  
alegre fertilidad”.

Los eunucos reciben orden de presentarle a todas las mujeres del serrallo, para que elija, por el momento, una, y Mamí se pregunta:

“¿Dónde pondré a Zelinda que la mire?  
Que tiene parecer de ser fecunda”;

en tanto que Rustán aconseja a la “odalisca”:

“Mira, Zelinda:  
da rostro al gran señor, muéstrale el vivo  
varonil resplandor de tus dos soles;  
quizá te escogerá, y serás dichosa  
dándole el mayorazgo que desea.”

Puesto en tan rápida pendiente, Cervantes resbala, inmensamente más abajo de lo humorístico, hasta lo desafortadamente cómico: el sultán elige a Zelinda, los eunucos “la” conducen a él y Zaida-Clara prorrumpen en llanto:

“¡Oh mi dulce amor primero!  
¿Adónde vas? ¿Quién te lleva  
a la más extraña prueba  
que hizo amante verdadero?  
.....  
¿Qué remedio habrá que cuadre  
en tan grande confusión,  
si eres, Lamberto, varón,  
y te quieren para madre?”

Descubierto, Lamberto aparece poco después bajo la amenaza del  
puñal del sultán; pero acierta a contarle el embuste de que, convencida  
desde niña de

“las excelencias  
y mejoras que tenía  
el hombre más que la hembra”,

pidió siempre al Cielo su transformación. Y añade:

“Cristiana me la negó  
y mora no me la niega.  
.....  
Acudió a mis ruegos tiernos  
enternecido el Profeta  
y en un instante volvíome  
en fuerte varón de hembra”.

La credulidad del Gran Turco es peor que grotesca, y con ella  
se desploma, para no levantarse más, este personaje:

“TURCO—  
¿Puede ser esto, cadí?  
CADI—  
Y sin milagro, que es más.  
TURCO—  
Ni tal ví ni tal oí.  
.....  
los cielos.  
.....  
a Zelinda han convertido  
como hemos visto, en varón.  
El lo dice, y es verdad  
y es milagro...”<sup>68</sup>

Para llegar a este extremo, Cervantes ha tenido que destruir al  
personaje ideorrealista que presentó en la primera mitad de la comedia.

<sup>68</sup> Cotarelo y Valledor observa, respecto a esta inexplicable credulidad, que en tiempos de Cervantes, y aún mucho después, era “opinión muy extendida” la de la posibilidad de semejantes bruscas mutaciones de sexo; pero concluye por lo más obvio diciendo: “El hecho de ser fingida la conversión de Zelinda en hombre y de atribuirle a milagro de Mahoma, milagro negado por el cielo, no me parecen rasgos para tratar en serio este negocio”. Op. cit., p. 343.

Su habilidad de creador humorístico no es aun suficiente para poder sostenerlo en el difícilísimo equilibrio inestable, que hará que Do Quijote jamás deje de ser grande y admirable, en el preciso instante en que es ridículo y lastimero. Esto, a mi manera de ver, es una grave falla, no sólo en lo humorístico, sino en lo dramático, que rebajará el final de la comedia al nivel de *La casa de los celos*, si no fuera por la extraordinaria figura de Catalina que, siempre igual a sí misma conduce la obra a su desenlace. Para ello, hace uso del “desenfado español” que ya había mostrado bailando en la fiesta del serrallo y se vuelve, no personaje humorístico, sino —más que el autor en este caso— humorista. Con flema humorística toma lo que hubiera podido despertar en ella un arranque de celos:

“ZAIDA—  
.....Mi señora  
no alcanzo cómo te diga  
el dolor que en mi alma mora:  
Zelinda, aquella mi amiga  
que estaba conmigo ahora  
al gran señor la han llevado.  
SULTANA—  
¿Pues eso te da cuidado?  
¿No va a mejorar ventura?”

En cambio, cuando Zaida-Clara le ha contado la verdad y advierte el peligro en que se hallan los dos amantes, nos da la impresión de que sonriendo ampliamente del Turco, de Clara y Lamberto, y hasta de sí misma, toma a su cargo la solución del enredo. Finge al sultán una magnífica escena de celos en que se muestra la misma Catalina de siempre, mujer ideal:

“Si es que estás arrepentido  
de haberme, señor, subido  
desde mi humilde bajeza  
a la cumbre de tu alteza,  
déjame, ponme en olvido.”;

y mujer real:

“Si por dejar herederos  
este y otros desafueros  
haces, bien podré afirmar  
que yo te los he de dar  
y que han de ser los primeros,  
pues tres faltas tengo ya  
de la ordinaria dolencia  
que a las mujeres les da.”

Y luego, cuando su ingenuo marido le ha dado cuenta de la transformación de Zelinda en hombre, segura más que nunca de su femenino

oder, se apresura a asegurar el desenlace feliz, para sus protegidos y para sí misma :

“Y pues tal milagro pasa,  
con Zaida a Zelinda casa,  
.....  
Hazles alguna merced,  
que no les he de ver más.  
TURCO—  
“Vos, señora, se la haced”  
SULTANA—  
                    Bajá de Chío  
Zelinda o Zelindo es ya.  
.....  
Vosotros luego en camino  
os poned, que determino  
no veros más, por no ver  
ocasión que haya de ser  
causa de otro desatino.  
TURCO—  
.....  
Ven, cristiana de mis ojos,  
que te quiero dar de nuevo  
de mi alma los despojos.  
SULTANA—  
De este modo yo me llevo  
la palma de estos enojos...”

Con esta sonrisa final de Catalina termina esta comedia <sup>69</sup> en la que la peonza del humorismo, lanzada por Cervantes desmañadamente y sin suficiente impulso, gira por breve tiempo, como cayendo y levantando, de manera que a cada instante nos parece que esa será su última vuelta.

Dice Valbuena Prat en su prólogo a esta obra :

“Muchos de los motivos irónicos, ya en el gracioso Madrigal, ya en los mismos trazos de la intriga principal, han sugerido a algunos críticos —como Schevill y Bonilla— que la obra no está compuesta en serio. No creemos que pueda llevarse a tal extremo la apreciación de algunos puntos de la obra”. (p. 365).

A mi manera de ver, tanto Schevill y Bonilla como Valbuena Prat tienen razón. *La Gran Sultana* está escrita en serio y no en serio —que es lo propio del humorismo— pero en ella no se logra sino fugazmente la fusión humorística, es decir, la fusión en unidad vital, de estas dos visiones. No puede aún decirse de Cervantes que escribe —conforme a

---

<sup>69</sup> A mi manera de ver, la escena final, a cargo de Madrigal y otros personajes accidentales, sale sobrando y hace decaer, aún más, el final de la obra.

su propia sintética y feliz expresión— “a media risa”,<sup>70</sup> es decir, e actitud risueña que es simultáneamente seria y aun, no pocas veces grave y melancólica.

\* \* \*

*Pedro de Urdemalas* no parece, a la primera ojeada, una pieza humorística. Si, de pronto, hubiera de asignarle alguna clasificación quizá diría que se trata de una obra cómico-lírico-realista, de matiz superpicaresco. Sin embargo, el atribuirle este matiz, es ya ligarla a lo humorístico, puesto que aquello que hace de la “picaresca” cervantina una “superpicaresca”, es precisamente la “indulgencia estética”, e decir, el humor cristalizado en forma artística.

Lo que no encuentro en esta comedia es el procedimiento cómico humorístico desenvuelto en forma ostensible. El contraste y el claroscuro son aquí de extraordinaria suavidad; el absurdo o el brusco resbalón cómico no aparecen por ninguna parte; nada es detonante la “superpicardía” y el lirismo, la gracia y la ternura se dan la mano la realidad y el ideal parecen haber firmado una tregua. Y me pregunto si no será precisamente esta aparente ausencia de procedimientos humorísticos, esta carencia de vaivenes notables, el indicio mejor de que en esta comedia, el humorismo del autor va estando ya maduro.

La trama esencial de la obra es tan sencilla —se antoja decir tan pura— que cabe en muy pocas palabras: Pedro de Urdemalas y Belica —“superpícaro” él,<sup>71</sup> “hijo de la piedra”; gitana ella, abandonada por padres desconocidos— aspiran desde niños a dejar de ser lo que son, para alcanzar un alto destino. Se encuentran en el camino de la vida y Pedro se enamora, pero —amante realista, perspicaz y generoso— renuncia a la persona de Belica y encauza su amor con la mira de ayudar, en lo que puede, al logro de la aspiración de su amada. Cumplida ésta, Pedro se despide y sigue su camino, sonriendo de sí mismo, de su antiguo sueño de grandezas y de su reciente anhelo amoroso, que ha aprendido a conformar con la realidad.

*Pedro de Urdemalas*, el más logrado de los “superpícaros” de Cervantes, es, más que personaje humorístico, un humorista. Su figura plebeya y humanísima, en contraste con la de Belica —tan aristocrática como inhumana— llena la comedia y difunde por toda ella la luz de su sonrisa cordial, traviesa por fuera, melancólica por dentro. Esta luz, al modo de esas nieblas nocturnas que, a veces, en los trópicos, parecen estar iluminadas por adentro, se derrama sobre todos los personajes y todas situaciones, suaviza sus perfiles y diferencias, acalla sus

<sup>70</sup> *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. II-8.

<sup>71</sup> En el capítulo primero dejo asentadas las principales características de Pedro como “superpícaro”: solidaridad humana que lo hace emplear sus tretas, más en provecho ajeno que en el propio; y aspiración ideal que lo lleva a una búsqueda constante.

—rumores, y acaba por dar una impresión de textura uniforme, que se mantiene a pesar de la gran movilidad general, de las incesantes mutaciones del “superpícaro” y de la intervención de tanta gente bulliciosa y heterogénea.

El protagonista, durante toda la pieza persevera en poner su ingenio y sus picardías al servicio de la amistad. Dice a Clemente:

“O no tendré entendimiento  
o he de trazar tus solaces.”;

y a Pedro Crespo:

“a tu asesor te refiere,  
que yo lo seré de modo  
que te saque bien de todo  
y sea lo que se fuere.”

Discurre así con Pascual:

“PASCUAL—  
Pedro amigo  
PEDRO—                   ¿Qué hay, Pascual?  
No pienses que me descuido  
del remedio de tu mal;  
antes en él tanto cuido  
que casi no pienso en al”.

Conversa de esta manera con el “conde” o jefe de los gitanos:

“MALDONADO  
Pedro, ceñor, Dios te guarde,  
¿Qué te haz hecho, que he venido  
a buzcarte aquezta tarde,  
por ver si eztat ya atrevido  
o todavía cobarde?  
Quiero decir, ci te agrada  
el cer nuestro camarada,  
nueztro amigo y compañero  
como me haz dicho.  
PEDRO—

Sí, quiero.

MALDONADO—  
¿Reparaz en algo?  
PEDRO—

En nada.”

Su amor por Belica, recién nacido al final de la primera jornada, mira con clarividencia en la segunda las pocas o ningunas esperanzas que tiene de alcanzar su objeto, y en lugar de engendrar resentimiento, se transforma en benevolente amistad: una más en la vida del pícaro humorista, capaz a pesar de sus ensueños, de ceñirse a los límites de

lo real. Tras haber presenciado la escena en que la gitanilla, sin reparar en medios, trata de atraerse el amor del rey que va de caza ; cruza por ahí, se le escapa, con las palabras, algún enojo :

“Mira Belica: yo atino  
que en poner en tí mi amor,  
haré un grande desatino,  
y así, me será mejor  
llevar por otro camino  
mis gustos”.

Pero no tarda en demostrar que ese “otro camino” no va tan desviado de la persona de Belica, si bien ya él ha pospuesto, generosamente su amoroso interés. Planea un ingenioso robo a una viuda rica y avara y propone destinar todo su fruto a favorecer los intentos de la gitanilla, que esa tarde ha de bailar ante el rey. Lo comenta así con la gitana Inés :

“Haga, pues, Belica, alarde  
de mi rica y buena andanza;  
púlase y échese el resto  
de la gala y hermosura.  
INES—  
Quizá forjas su ventura,  
famoso Pedro, en aquesto.”

Y a solas, explaya su tristealegría de que la mujer amada pueda lograr, en parte gracias a él, lo que desea, aunque de ello resulte que ha de perderla para siempre :

“Belilla, gitana bella,  
todo el fruto de este embuste  
gozarás sin falta o mella,  
aunque tu gusto no guste  
de mi amorosa querella.  
Cuanto este dinero alcanza  
se ha de gastar en la danza  
y en tu adorno, porque quiero  
que por galas ni dinero  
no malogres tu esperanza.” <sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> De paso, hago notar una curiosa transposición que se halla en esta comedia, y que demuestra que Cervantes no la revisó muy despacio para darla a la imprenta. El parlamento que cito arriba se encuentra en la tercera jornada, cuando ya ha pasado el baile de Belica ante el rey. Por su sentido y por la rima, está desligado de lo que antecede y sigue, y es probable que el autor lo haya trasladado ahí de la segunda jornada, a la que corresponde. Por otra parte, cuando Belica baila, adornada con las galas que le ha procurado la maña y generosidad de Pedro (2ª jornada), aunque éste ya ha iniciado los embustes que han de hacer que la viuda suelte el dinero, esto no ocurre hasta la tercera jornada, precisamente después del parlamento transpuesto: “Belilla, gitana bella...” etc.



Y Cervantes tiene buen cuidado de hacer notar que Pedro cumple con lo dicho. La acotación relativa a la escena del baile dice: "...en estir a todos, *principalmente a Belica*, se ha de echar el resto."

A pesar de su determinación, cuando Pedro tiene noticia de que una gitaniella hermosa ha sido reconocida —por medio de ciertas joyas un testimonio indudable— como sobrina de la reina, no puede dejarle turbarse y busca refugio en la duda:

"Que sea Belica temo  
¿Y eso es verdad?"

Confirmada la noticia, Pedro se arroja, como por un escape, hacia el oficio de farsante, que ha elegido un momento antes. Olvidados los lardes y arrogancias con que, seguro de sí mismo, acaba de presentarse el autor de comedias, se vuelve a éste en tono muy diferente, casi de súplica, y ésto por primera vez en toda la obra:

"Mucho bien me vendrá junto  
si por vuestro me queréis."

Los comediantes han de representar delante de los reyes y de su nueva sobrina, y Pedro, puesto en presencia de la que, gracias a él, llamó a atención de los soberanos, de suerte que el misterio de su noble origen llegara a ser aclarado, se postra a sus pies y le habla largamente, ya sin turbación y con amplia sonrisa, en discurso que alterna lo burlón y lo grave, lo alegre y lo triste, lo tierno y lo severo:

"Famosa Isabel que ya  
fuiste Belica primero;  
Pedro, el famoso embustero,  
postrado a tus pies está,  
.....  
de gitano convertido  
en un famoso farsante,  
para servirte en más obras  
que puedes imaginar,  
si no le quieres faltar  
con lo mucho en que a otros sobras.  
Tu presunción y la mía  
han llegado a conclusión:  
la mía, sólo en ficción;  
la tuya, como debía.  
.....  
Yo, farsante, seré rey  
cuando le haya en la comedia,  
y tú, oyente, ya eres media  
reina, por valor y ley.  
En burlas podré servirte,  
tú hacerme merced de veras,  
si tras las mañas ligeras  
del vulgo no quieres irte;

en lo cual si alguno hubo  
o hay humilde en rica alteza,  
siempre queda la bajeza  
de aquel principio que tuvo.  
Pero tu ser y virtud  
me tienen bien satisfecho,  
que no llegará a tu pecho  
la sombra de ingratitud”.

Esta certeza —o más bien, esperanza— del buen Pedro; se derrun-  
ba un instante después, ante la actitud de Isabel hacia sus antiguos  
compañeros:

“MALDONADO—  
Señora Belica, espere;  
mire que soy Maldonado,  
Su conde.

BELICA—  
Tengo otro estado  
que estar aquí no requiere.  
Maldonado, perdonadme  
que yo os hablaré otro día.

INES—  
¡Hermana Belica mía!

BELICA—  
La reina espera, dejadme.  
(Entrase Belica)”.

Y salvo el final tan conocido, en que Cervantes hace expresar a  
protagonista algunas de sus ideas sobre la comedia, el verdadero epílogo  
de ésta se halla antes, en la amarga filosofía de estas palabras:

“PEDRO  
La mudanza de la vida  
mil firmezas desbarata,  
mil agravios comprehende,  
mil vilezas atesora,  
y olvida sólo en un hora  
lo que en mil siglos aprende”;

templada por la sonrisa final del “superpícaro” que, si bien ha pensado  
generosamente en los demás, no ha dejado de mirar por sí mismo:

“ALCALDE  
Pedro ¿cómo estás aquí  
tan galán? ¿Qué te has hecho?  
PEDRO—  
Pudíerame haber deshecho  
si no mirara por mí.  
Mudado he de oficio y nombre,  
y no es así como quiera:  
hecho estoy una quimera.

ALCALDE—  
Siempre tú fuiste gran hombre”.

En *Pedro de Urdemalas* Cervantes enfrenta dos mundos y dos personajes. Los mundos son: el del pueblo —labradores, zagales, el alcalde sus regidores, gitanos, “doncellotes” y farsantes— y el de la realeza —un rey y una reina con su corte. Para los dos personajes —Pedro y elica— el primer mundo ha representado la realidad, y el segundo, el ideal. En la comedia aparecen suspendidos por sus deseos entre uno y otro. Belica parece al fin ascender a la esfera del mundo ideal y, en realidad rastrea por el suelo del egoísmo; Pedro, que aparentemente se queda a ras de tierra, alcanza doblemente esa esfera: a través de su oficio, ya que, como él mismo dice,

“Ya podré ser patriarca,  
pontífice y estudiante,  
emperador y monarca:  
que el oficio de farsante  
todos estados abarca”;

pero principalmente por vía cordial, por esa generosa proyección afectiva que le hará sentir como propia la grandeza lograda por la mujer que amó.

Muchos aciertos hay en esta obra de Cervantes que no me toca analizar; muchos elementos que la enriquecen y le dan, dentro de su lograda unidad, una variedad extraordinaria. Para mí, todos ellos pueden servir para que brille —como en su engarce una joya— el gran oración de Pedro de Urdemalas, un pícaro cervantino que, con más justicia que Cortadillo, merece ser confirmado con el renombre de “Bueno”.

\* \* \*

*Los baños de Argel* es obra compleja desde todo punto de vista, incluyendo el que me toca analizar. En ella, Cervantes crea y maneja con mesura, y con habilidad desigual que va en “crescendo” de la primera a la tercera jornada, esa tensión ideorrealista, ora pura, ora de derivación cómica —y por lo mismo humorística— que caracteriza a la mayor parte de su producción. Los dos ideales que aquí restringe y, contradictoriamente, subraya son, en lugar primerísimo, el ideal religioso, y de manera muy secundaria —insignificamente casi en comparación— el amoroso.

En esta comedia, el ideal cristiano está exaltado con vibrante sinceridad que no excluye, antes pide, cierto grado de visión realista; la cual se enfoca, por momentos, conforme a la humorística y cada vez más singular perspectiva del autor del *Quijote*. Esta obra, por encima de otros muchos elementos que en ella intervienen, está dedicada al martirio, a la muerte heroica y cruel por la fe cristiana. Hay en ella tres mártires. Uno lo es dentro de un explosivo ideorrealismo que hace

su figura a la vez grande y palpable en el seno de la comedia, a pesar de su corta aparición. Este es el renegado Hazén. De los otros dos —los niños hermanos Juanico y Francisquito— éste último (el verdadero héroe, en el sentir de Cervantes, aunque no tenga lugar de protagonista) se permite reír de sus enemigos, de su hermano, de sí mismo y —si bien de lejos— de su propio martirio. Juanico es un mártir ideal; Francisquito, un mártir ideorrealista, cuyo realismo deriva por los cauces del humor. Mejor dicho, Juanico es un mártir común y corriente; Francisquito, un pequeño mártir humorista, que hace pensar en el diácono Lorenzo, diciendo a quienes lo torturan en la parrilla ardiente: “Volvedme del otro lado, que ya estoy bien asado de éste”. Francisquito juega y se burla en espera del martirio, lo que no estorba que pida un alivio cuando está en él y a punto de morir; trae las oraciones cristianas por escudo contra las tentaciones halagadoras que amenazan su fe; pero escurre el bulto con malicia cuando su juicioso hermano amenaza fastidiarlo con hacérselas repetir... Es decir, que Cervantes —a pesar de su evidente entusiasmo por el aspecto sublime de este personaje, que le empuja, a veces, la pluma, hacia parlamentos algo declamatorios— mantiene a Francisquito dentro de la realidad y al dotarlo de ese realismo, de su inseparable trompo —que bien pudiera ser la peonza del humorismo— y de su gracia burlona y, en algún momento, pícaro, realza la calidad y el efecto humano y estético de esta pequeña figura risueño-heroica, de este “pecadorcito justo” como —con ambiguo sentido— dice Francisco de sí mismo. Por otra parte, el gracioso de la comedia, un sacristán de carne y hueso no carente, en medio de su apicamiento, de cierta dignidad y de cierto valor humano, se encarga también de restringir y ceñir a los límites de lo real el ideal religioso.

En *Los baños de Argel* hay que distinguir cuatro tramas o historias paralelas: dos —la de los niños mártires y la del renegado Hazén— ocupan poco espacio en la obra, pero son, por su intensidad, culminantes; las otras dos —las peripecias de los amores de Fernando y Costanza y de Don Lope y Zahara— se desarrollan en extensión y repiten dos temas tratados por Cervantes en otros lugares. La primera —la de Fernando y Costanza— es la historia de una pareja de enamorados cristianos que, cautivos y esclavos de un matrimonio moro, se ven requeridos de amores por sus amos y fingen, para poder hablarse, estar dispuestos a hacer de terceros —cada uno respecto al otro— para favorecer los deseos de aquéllos. Este enredo se encuentra ya en *El tratado de Argel*, y se repite en *El Amante Liberal*.

La otra historia —la de Don Lope y Zahara— es una versión de la del *Cautivo*, del *Quijote*: una mora rica y hermosa, cristiana de desec y mariana de corazón, aspira a recibir, de una buena vez, dos sacra-

rentos: el del bautismo y el del matrimonio. Elige, de vista, un cristiano cautivo, al que procura dinero para que se rescate y la lleve desués a ser su esposa en tierra de cristianos. Como se ve, sólo una de estas historias —la de Fernando y Costanza— está relativamente desagrada del elemento religioso, que es el fundamental en esta comedia.

Todos los personajes —excepto el padre de los dos niños mártires, resentado en la faceta única de cristiano ideal y aún sobre-ideal— son ideorrealistas; y en la gran mayoría de ellos —salvo en Hazén y Juanico— este ideorrealismo se encauza, aunque con moderación, en forma humorística.

Las dos parejas de enamorados: Fernando y Costanza, Lope y Ahara, aparecen primero en sus aspectos nobles, idealistas, o al menos patéticos, y se introducen después —sin verse por ello destruidos, como ocurre con el Gran Turco de *La Gran Sultana*, sino tan sólo disminuidos— en un clima de comedia de enredo que atrae situaciones cómicas e gran diversidad y movilidad. El sacristán, a la inversa, muestra primero sus facetas realistas inferiores, ligadas a lo cómico y se eleva después, por fugaz manifestación de su firmeza en la fe,<sup>78</sup> y por vía evemente patética, a un realismo más completo y humano.

Francisquito, el humorista de la comedia es, desde su aparición, un personaje mixto de ideal y realidad, en unidad que sería perfecta, si no fuera por uno que otro rasgo excesivo que hace recordar al precursor soldado Saavedra de *El trato de Argel*.

Hazén y Juanico son figuras ideorrealistas puras. La historia y evolución del primero es breve; pero de violentos contrastes. Cautivo desde niño y renegado, aparece en la comedia cuando ha concebido el plan de apoderarse de una nave para huir a España y volver a ser cristiano. Anda recabando firmas de los cautivos españoles para hacer constar que jamás fue con ellos duro ni cruel. Les pide a Don Lope y su amigo Vivanco y dice:

“Con vuestras dos firmas solas  
pisaré alegre y contento  
las riberas españolas;  
llevaré propicio el viento,  
manso el mar, blandas sus olas.  
A España quiero tornar  
y, a quien debo, confesar  
mi mozo y antiguo yerro,  
no como Yzuf, aquel perro  
que fué a vender su lugar”.

Desde el principio, su grande y sincero arrepentimiento aparece

---

<sup>78</sup> Es de notar que esta manifestación de firmeza en la fe es simultánea, en el sacristán, a sus burlas restrictivas del super-ideal religioso, encarnado en el padre de los dos niños.

ligado al odio a Yzuf, otro renegado español, que fue capaz de guiar un asalto nocturno de los moros a su propio pueblo, de donde resultaron cautivos sus mismos familiares.

Con toda deliberación, Hazén busca a Yzuf:-

“...yo he de ver el renegado  
y decirle de mí a él  
quién es”.

.....  
El alma se me fatiga  
en ver que este perro infame  
su sangre venda y derrame  
como si fuera enemiga”.

Poco después, su odio lo convierte en homicida, y las consecuencias de su homicidio, en confesor de la fe:

HAZEN—

.....  
¿Contra tu patria levantas  
la espada ¿Contra las plantas  
que con tu sangre crecieron  
tus hoces agudas fueron?

YZUF—

¡Por Dios, Hazén, que me espantas!

HAZEN—

¿No te espanta haber vendido  
a tu tío y tus sobrinos  
y a tu patria, descreído,  
y espántate...?

YZUF—

Desatinos  
dices, Hazén fermentido.  
Sin duda que eres cristiano.

HAZEN—

Bien dices; y aquesta mano  
confirmará lo que has dicho.

.....  
(Da Hazén de puñaladas a Yzuf)

.....  
CADI—

¿Qué es esto? ¿Qué grito oí?

YZUF—

¡Ay señor! Hazén me ha muerto  
y es cristiano!

HAZEN—

Aqueso es cierto:  
cristiano soy; veisme aquí.

.....  
CADI—

¿Eres cristiano

HAZEN—

Sí soy;

y en serlo tan firme estoy,  
que deseo, como has visto,  
deshacerme y ser con Cristo,  
si fuese posible hoy.  
¡Buen Dios, perdona el exceso  
de haber faltado en la fe,  
pues, al cerrar del proceso,  
si en público te negué,  
en público te confieso!”

Su profesión de fe lo conduce al martirio, y mientras se aguza el palo en que ha de morir, por orden del Cadí, con la más cruel de las muertes, el renegado homicida es ya mártir, y mártir verdadero, cuando ruega así:

“No le mudes la intención,  
buen Jesús; confirma en él  
su intento y mi petición,  
que en ser el cadí cruel  
consiste mi salvación”.

La figura de Juanico ofrece un contraste ideorrealista mucho menos violento, como se verá más adelante.

El padre de los niños mártires encarna el super-ideal religioso, que Cervantes deja intacto dentro del personaje mismo; si bien, en diálogo de éste con el sacristán, ese super-ideal se ve levemente afectado, en un sentido cómico, por el realista sentido común del gracioso.

El padre, en su primera aparición al iniciarse la comedia, recuerda alguno de los conmovedores y heroicos personajes de la *Numancia*:

“...sale un viejo de la muralla, medio desnudo y dice:

VIEJO—

¡Válgame Dios! ¿Qué es esto?

¡Moros hay en la tierra?

¡Perdidos somos, triste!

.....

¡Oh si mis prendas caras,  
cual un cristiano Eneas  
sobre mis flacos hombros  
sacase de este incendio a luz segura!

Sale el viejo que salió a la muralla, con un niño en brazos medio desnudo y otro pequeño de la mano.

PADRE—

¿Adónde os llevaré pedazos vivos  
de mis muertas entrañas? Sí, a ventura  
tendría antes que fuédeses cautivos  
veros en una estrecha sepultura”.

Vuelve a aparecer cautivo, en el dolor de haber sido separado de sus hijos y en su constante y temerosa solicitud por la fe de los dos niños:

“¿No son mis prendas aquestas?  
¿Cómo vienen adornadas  
de regocijo y de fiestas?

.....  
Harto costoso ropaje  
es éste. ¿Qué se hizo el traje  
que mostraba en mil semejas  
que érades de Cristo ovejas  
aunque de pobre linaje?”

Más tarde tiene lugar su diálogo con el sacristán, en el que Cervantes no puede resistir el impulso de rebajar ese sobre-idealismo que —como todo idealismo excesivo— lo que tiene de demasía, tiene también de ilusión y falsedad. Para mí, este diálogo ofrece uno de tantos matices de la ironía cervantina. Los parlamentos del padre (o viejo que de los dos modos lo designa el autor) le dan un cariz de tozude y cerrazón que linda con lo pueril y, por lo mismo, cómico, pues se trata de un personaje anciano; en tanto que los del sacristán, elevan afirman a éste como un carácter real:

“SACRISTAN—  
No hay sino tener paciencia  
y encomendarse a Dios;  
porque es necia impertinencia  
dejarse morir.

VIEJO—  
Ya vos  
tenéis ancha la conciencia;  
ya coméis carne en los días  
vedados.

SACRISTAN—  
¡Qué niñerías!  
Como aquello que me da  
mi amo.

VIEJO—  
Mal os hará.  
SACRISTAN—  
¡Que no hay aquí teologías!

VIEJO—  
¿No te acuerdas por ventura  
de aquellos niños hebreos  
que nos cuenta la Escritura?

SACRISTAN—  
¿Dirás por los Macabeos,  
que, por no comer grosura,  
se dejaron hacer piezas?

VIEJO—  
Por esos digo.



SACRISTAN—

Si empiezas,  
en viéndome, a predicarme,  
por Dios que he de deslizarme  
en viéndote.

VIEJO—

¿Ya tropiezas?  
Que no caigas plega al Cielo.

SACRISTAN—

Eso no, porque en la fe  
soy de bronce. \*

VIEJO—

Yo recelo  
que, si una mora os da el pie  
deís vos de mano a ese celo.

SACRISTAN—

Luego ¿no me han dado ya  
más de dos lo que quizá  
otro no lo desechara?"

Sin embargo, esta ironía sólo roza por un instante la figura del padre. Cervantes la levanta luego, en un parlamento lleno de noble y serena sinceridad. Cuando el sacristán le cuenta la buena fortuna que ha tenido con su amo, el viejo, olvidado de su propia y triste suerte, sólo piensa en la del alma de sus hijos:

“Más cautiverio y más duelos  
cupieron a mis dos niños,  
por crecer mis desconsuelos.  
Conservad a estos armiños  
en limpieza ¡oh limpios cielos!,  
y si veis que se endereza  
de Mahoma la torpeza  
a procurar su caída,  
quitadles antes la vida  
que ellos pierdan su limpieza”.

Vuelve a aparecer ligado a la muerte sublime, pero llena de humana sencillez, de Francisquito; y su figura venerable cruza por la última escena de la comedia llevando en un paño las reliquias del niño mártir, la “liviana y santa carga” que hará “propicios los vientos” que han de llevar a la patria el bajel en que huyen los cautivos.

No me detengo en el análisis de los demás personajes, porque han de ir apareciendo conforme trate de mostrar el “crescendo” humorístico que se presenta en esta comedia.

\* \* \*

La primera jornada está escrita completamente en serio. La inician —con el saqueo de la costa española por los moros que guía Zufuz— escenas dolientes o de amor ideal; como aquella en que Fernando, al ver alejarse la nave que lleva cautiva a Costanza, se arroja e una peña al mar

“sin peligros mirar ni inconvenientes,  
juzgando que alcanzaba honrosa palma  
si llegaba a juntarse con su alma”.

Ofrece también escenas realistas del cautiverio y del amor a libertad de los prisioneros españoles, en cuyo marco aparecen de modo fugaz —aún puramente patéticos— el padre y sus dos niños, y empieza a desenvolverse la intriga ideorrealista de Zahara y Don Lope. La jornada culmina y finaliza con el martirio de Hazén. La breve escena de comicidad verbal que, a cargo del sacristán, se incrusta en este acto no le da ningún matiz.

En la segunda jornada predomina el elemento cómico y surge apenas al final, aunque en forma eminente, el humorístico. Se inicia el risible enredo de los amores de Fernando y Costanza, que finge tercerías ante sus amos, Halima y Cauralí, a su vez enamorados de ellos. Se continúa la intriga de la novelesca conversión de Zahara su correspondido amor hacia Lope; pero en tono tan diferente del que tuvo en la jornada anterior, que el acento cómico de estas dos historias paralelas las hace parecer, en algún momento, como otra comedia —de simple enredo amoroso— dentro de la obra de profunda intervención religiosa que empezó Cervantes. Baste un ejemplo: Zahara, que hasta ahora sólo se ha comunicado con Lope por escrito a través de una celosía, le ha dicho que, de alguna manera, se le dará a conocer. Llega el día en que, yendo con Halima y Costanza por la calle, se encuentra con él, acompañado de su amigo Vivanco. Entonces ocurre la escena siguiente, en que la mora cristiana finge, para poder descubrirse el rostro, haber sido picada por una avispa:

“ZAHARA—

Mira, Costanza, y advierte  
si de aquellos dos, por suerte,  
es tu conocido alguno:

COSTANZA—

Yo no conozco a ninguno.

.....  
Verlos de más cerca quiero.

.....  
Entrambos me satisfacen.

VIVANCO—

¡Qué de represas que hacen!  
Lleguémonos hacia allá.

DON LOPE—

No, que ellas vienen acá.

VIVANCO—

Su brío y su vista aplacen.

ZAHARA—

¡Ay Alá! ¿Quién me picó?  
Mira por aquí, Costanza,

si es avispa. Amarga yo,  
que parece que una lanza  
por el cuello se me entró.  
Sacude bien esa toca  
que casi me vuelvo loca  
en ver lo que veo. ¡Ay triste!  
¿Mátastela? ¿No la viste?  
Sacude más; mira y toca.  
¡Si está aquí!  
COSTANZA—

Yo no veo nada.

ZAHARA—  
¡Llegado me ha al corazón  
esta no vista picada!

COSTANZA—  
Del avispa el agujón  
es cosa muy enconada;  
mas temo no fuese araña.

ZAHARA—  
Si fué araña, fué de España,  
que las de Argel no hacen mal.

DON LOPE—  
¿Hase visto industria tal?  
¿Hay tan discreta maraña?

HALIMA—  
Zahara, no estés descompuesta;  
torna a ponerte tu toca.

.....  
ZAHARA—  
¿No sabrás de aquel cautivo,  
Costanza, si es español?

.....  
COSTANZA—  
¿Gentilhombre, sois de España?

DON LOPE—  
Sí señora, de una tierra  
donde no se cría araña  
ponzoñosa, ni se encierra  
fraude, embuste ni maraña,  
sino un limpio proceder,  
y el cumplir y el prometer  
es todo una misma cosa.

ZAHARA—  
Pregúntale si es hermosa,  
si es casado, su mujer.

COSTANZA—  
¿Sois casado?

DON LOPE—  
No señora;  
pero serélo bien presto  
con una cristiana mora.

COSTANZA—  
¿Cómo es eso?

DON LOPE—

¿Cómo es esto?  
Poco sabe quien lo ignora.  
Mora en la incredulidad  
y cristiana en la bondad  
es la que ha de ser mi dueño.

COSTANZA—

Yo os entiendo como un leño.

ZAHARA—

¡Plegue Alá digáis verdad!"

El pícaro sacristán acentúa la nota de comicidad con sus tretas al judío, muy superiores a las del Madrigal de *La Gran Sultana*.

"...sale el sacristán con una cazuela mojí, y tras él el judío.

JUDIO—

Cristiano honrado, así el Dío  
te vuelva a tu libre estado,  
que me vuelvas lo que es mío.

SACRISTAN—

No quiero, judío honrado;  
no quiero, honrado judío.

JUDIO—

Hoy es sábado, y no tengo  
qué comer, y me mantengo  
de aqueso que guisé ayer.

SACRISTAN—

Rescátame esta cazuela  
y en dártela no haré poco,  
porque el olor me consuela.

JUDIO—

No puedo en mucho ni en poco  
contratar.

SACRISTAN—

Pues llvárela.

JUDIO—

No la lvees, ves aquí  
lo que costó.

SACRISTAN—

Sea así,  
que a los dos es de provecho.  
¿Dó el dinero?

JUDIO—

Aquí en el pecho  
lo tengo ¡amargo de mí!

SACRISTAN—

Pues venga.

JUDIO—

Sácalo tú,  
que mi ley no me concede  
el sacarlo.

SACRISTAN—

¡Belcebú  
así te lleve cual puede  
descendiente de Abacú!  
Aquí tienes quince reales  
justos de plata y cabaes.

JUDIO—

No contrates tu conmigo;  
conciértalo allá contigo.

SACRISTAN—

Di, cazuela: ¿cuánto vales?  
“Páreceme a mi que valgo  
cinco reales, y no más”.  
¡Mentís, o fe de hidalgo!

JUDIO—

¡Qué sobresaltos me das  
cristiano!

SACRISTAN—

Pues hable el galgo.

Qué ¿no quieres alargarte?  
Mas quiero crédito darte;  
tomadla, y andad con Dios.

JUDIO—

¿Los diez?

SACRISTAN—

Son por otras dos  
cazuelas que pienso hurtarte.

JUDIO—

¿Y págaste adelantado?

SACRISTAN—

Y, aun si bien hago la cuenta,  
creo que voy engañado”.

En este ambiente primordialmente cómico, al que no restan vigencia los parlamentos intercalados de amor, celos, esperanza o desesperanza de cualquiera de los cuatro enamorados, se abren paso dos escenas que inclinan la obra hacia lo humorístico. La primera que, con su dualidad afectiva, prepara el camino a la segunda, es la de la recreación tristealegre de los cautivos, con su evocación de la patria lejana:

“Aquel romance diremos,  
Julio, que tu compusiste,  
pues de coro lo sabemos,  
y tiene aquel tono *triste*  
con que *alegrarnos* solemos.

(Cantan este romance:)

“A las orillas del mar,  
que con su lengua y sus aguas,  
ya manso, ya airado llega  
del perro Argel las murallas,  
con los ojos del deseo

están mirando a su patria  
cuatro míseros cautivos  
que del trabajo descansan,  
y al son de ir y volver  
de las olas en la playa,  
con desmayados acentos  
esto *lloran* y esto *cantan*:  
¡Cuán cara eres de haber, oh dulce España!”

La otra escena, que es el final de esta segunda jornada, tiene como protagonistas a los dos niños:

“(...salen Juanico y Francisquito, trompando con un trompo.)

FRANCISQUITO—  
Tú, que turbas mi quietud,  
porque los sollozos rompo  
que nacen de tu virtud,  
¿has visto más lindo trompo  
así Dios te dé salud?

JUANICO—  
Deja de echar esos lazos  
que otros de más embarazos  
esperan nuestras gargantas.

FRANCISQUITO—  
¿Pues de eso, hermano, te espantas?  
.....  
Como tengo pocos días  
de mi valor desconfías.

JUANICO—  
Así es

FRANCISQUITO—  
Pues imagina  
que tengo fuerza divina  
contra humanas tiranías.  
No sé yo quién me aconseja  
con voz callada en el pecho,  
que no la siento en la oreja,  
y de morir satisfecho  
y con gran gusto me deja;  
díceme, y yo de ello gusto,  
que he de ser un nuevo Justo  
y tú otro nuevo Pastor.

JUANICO—  
Hazlo así, Divino Amor,  
que con tu querer me ajusto.  
Deja aquesta niñería  
del trompo; por vida mía!  
y repasemos los dos  
las oraciones de Dios.

FRANCISQUITO—  
Bástame el Avemaría.

JUANICO—

¿Y el Padrenuestro?

FRANCISQUITO—  
También.

JUANICO—

¿Y el Credo?

FRANCISQUITO—  
Sólo de coro.

JUANICO—

¿Y la Salve?

FRANCISQUITO—  
¡Aunque me den  
dos trompos no seré moro!

JUANICO—

¡Qué niñería!

FRANCISQUITO—  
Pues bien

¿piensas que me estoy burlando?

JUANICO—

Estamos cosas tratando  
como si fuésemos hombres  
¿y es bien que el trompo aquí nombres?

FRANCISQUITO—

¿He de estar siempre llorando?

.....  
Tengo yo el Avemaría  
clavada en el corazón,  
y es la estrella que me guía  
en este mar de *aflicción*  
al puerto de la *alegría*.

.....  
JUANICO—

¡Ay de nosotros, que viene  
el cadí con su porfía!  
Mostrar ánimo conviene.

FRANCISQUITO—

Acude al Avemaría;  
verás que fuerzas que tiene.  
(Salen el Cadí y el Carahoja, amo del desorejado)

CADI—

Pues hijos ¿en qué entendéis?

JUANICO—

En trompear, como veis,  
mi hermano, señor, entiende.

.....  
CADI—

Y vos ¿qué hacéis?

JUANICO—

Rezando estaba.

CADI—

¿Por quién?

JUANICO—

Por mí, que soy pecador.

CADI—  
Todo queso está muy bien.  
¿Qué rezabades?

JUANICO—  
Señor,

lo que sé.

FRANCISQUITO—  
Respondió bien.

Rezaba el Avemaría.  
(Trompa Francisco)

CADI—  
Dejar el trompo podría  
delante de mí Bayrán.<sup>74</sup>

FRANCISQUITO—  
¡Buen nombre puesto me han!

.....

CADI—  
Este rapaz me da pena.  
Deja, Bayrán, la porfia,  
que a gran daño te condena.

¿Que dices?  
FRANCISQUITO—

“Ave María.”

CADI—  
¿Qué respondes?

FRANCISQUITO—  
“Gratia Plena”.

CARAHOJA—  
Este mayor es maestro  
del menor.

JUANICO—  
Yo no le muestro.  
que él por sí habilidad tiene.

FRANCISQUITO—  
¡Oh, cuan de molde que viene  
decir aquí el Padrenuestro!

JUANICO—  
Pues faltan los de la tierra,  
bien es acudir al Cielo  
do nuestro Padre se encierra.

FRANCISQUITO—  
A un tiempo llamarélo.

JUANICO—  
Ya se comienza la guerra.

FRANCISQUITO—  
Porque todo al justo cuadre  
lo postrero que mi madre  
me enseñó quiero decir,  
que es bueno para el morir.

CADI—  
¿Qué has de decir?

---

<sup>74</sup> Es el nombre moro con que el cadí ha querido sustituir el cristiano de Francisco.



FRANCISQUITO—  
“Creo en Dios Padre”

CADI—  
¡Por Alá, que a su ruina  
me dispongo!

FRANCISQUITO—  
¿Ya os turbáis?  
Pues si es que aquesto os indina,  
¿qué será cuando me oigáis  
decir la Salve Regina?

.....  
CARAHOJA—  
Con no más de alzar el dedo  
y decir: “Alá, ilalá”,  
te librarás de este miedo.

FRANCISQUITO—  
En la cartilla no está  
eso, que decir no puedo.

JUANICO—  
Ni quiero, has de añadir.

FRANCISQUITO—  
Yo ya lo iba a decir.

CADI—  
¡Esto es cansarnos es balde!  
Este, a mi estancia llevadle,  
y este otro, que han de morir.

FRANCISQUITO—  
¡Ea!, vaya el trompo afuera,  
(Arroja el trompo y desnúdase)

y este vestido grosero,  
que me vuelve el alma fiera,  
y es bien que vaya ligero  
quien se atreve a esta carrera.

¡Ea, hermano, sed pastor  
con esfuerzo y con valor,  
que tras vos irá con gusto  
un pecadorcito justo  
por la gracia del señor!”<sup>75</sup>

En otros lugares, Cervantes ha mostrado a Juanico en sus rasgos ideales y reales: la entereza en la fe; la prudencia rayana a veces en miedo; la tierna solicitud por el hermano menor y el orgullo fraternal; la actitud reconcentrada y firme que hace decir al cadí:

“Por cien mil señales siento  
que va mi partido malo:  
que el mayor es en extremo  
callado y sagaz.”

En la escena que acabo de reproducir parcialmente, el autor subraya la diferencia fundamental entre ambos hermanos: Francisquito

---

<sup>75</sup> Hace alusión a los nombres de los niños mártires San Justo y San Pastor.

tiene un ideal y lo alcanza en el martirio, lo cual no lo impide vivir “media risa” hasta el momento supremo en que, para prepararse a morir, se deshace del trompo y se desnuda de los ropajes moros; Juanico tiene, como su padre, un super-ideal: es un “quijotito” que toma exclusivamente en serio su papel de mártir, como Don Quijote toma el suyo de caballero andante. ¿Qué otra cosa, sino esta seriedad extrema —sin cera, por otra parte, en su carácter—, representan esos sollozos que —le dice Francisquito un poco burlescamente— “nacieron de tu virtud”? ¿Y acaso no se percibe cierta “pose” en la manera cómo —cuando Francisquito le expresa, sin dejar de jugar, que tiene la certidumbre de que han de ser martirizados— exclama:

“Hazlo así, Divino Amor,  
que con tu querer me ajusto”,

para después reprender nuevamente la falta de seriedad de su hermano menor en tan graves circunstancias? También es de notar que, cuando el cadí se acerca, mientras Francisquito sigue su juego —aunque pensando en el Avemaría— Juanico se prepara, no para tener valor, sino para mostrarlo o exhibirlo:

“¡Ay de nosotros, que viene  
el cadí con su porfía!  
Mostrar ánimo conviene”;

y que se apresura a hacer ostensible ante los recién llegados que su hermano se dedica a jugar, mientras que él reza:

“CADI—  
¿Por quién?  
JUANICO—  
Por mí, que soy pecador.”

En fin, que Juanico acaba por parecernos un pequeño mártir algo “snob”, en el sentido que asigna Escarpit a esta palabra cuando dice “. . . un “snob” es precisamente un “anti-humour”, un hombre desprovisto del “sense of humour”, de la conciencia cómica de su personaje<sup>76</sup> y que se fabrica, demasiado seriamente, un personaje de pacotilla.” (p. 54) En el caso de Juanico, cristiano sincero y mártir a la postre, podemos suprimir las dos últimas palabras de la frase de Escarpit; pero ello no impide que este personaje cervantino sea un auténtico anti-humorista, sobre todo en comparación de su hermano. Y me parece que esto es lo que quiso hacer resaltar Cervantes.

La tercera jornada tiene una textura humorística uniforme o casi uniforme. La técnica empleada por el autor —por otra parte, frecuente

---

<sup>76</sup> Quiere decir, de sí mismo, en cuanto puede presentar, en el marco de los acontecimientos y de los seres circundantes, alguna faceta cómica.

n él, aunque no es la de sus mejores logros en el plano del humor— consiste en la alternancia de escenas tristes y alegres, graves y cómicas, deales y realistas (orientadas en parte hacia el costumbrismo de lo moro, que tan bien podía pintar Cervantes), sublimes y grotescas. Pero esta alternancia no es ya una simple yuxtaposición —como ocurre, por ejemplo en *La Gran Sultana*— sino una verdadera trabazón, bastante lograda, por la que el todo se integra en unidad, penetrada por el fluctuante sentimiento de lo contrario.

Al iniciarse el acto es la fiesta de Pascua. Los cautivos cristianos acuden a misa, y el fervor religioso de Cervantes matiza de solemnidad esta escena —en otro aspecto costumbrista— que termina con la historia de un sacerdote martirizado por celebrar el sacrificio. Pero el mismo personaje que refiere esta patética historia, cambia brusca- mente el clima afectivo:

“Mas dejémonos de aquesto  
y a nuestra holgura atendamos,  
pues que nos dan nuestros amos  
hoy lugar para hacer esto”.

En la fiesta de Pascua de los cautivos hay canciones que hacen decir a Vivanco: “La música ha sido hereje”, y un coloquio de Lope de Rueda, que no pasa del primer parlamento, gracias a la intervención del sacristán, cada vez más cómico, y cada vez más integrado al conjunto humano real, noble y lastimero, alegre y doliente que forman los cautivos. Hasta el enamorado y galán Don Fernando, y aun la bella Costanza, participan de la comicidad realista del gracioso:

(“...trae Don Fernando los calzones del Sacristán)  
DON FERNANDO—  
Veísllos aquí que no me los he puesto;  
antes Costanza les echó un remiendo  
en parte do importaba, y de su mano.”

En la mitad del juego festivo, se hacen oír presagios de muerte para todos los cautivos: los moros han avizorado una armada cristiana, y los jenízaros han empezado la matanza de prisioneros, para tener, en el caso, menos enemigos. Aparece un cristiano, herido y ensangrentado. Pero la voz del guardián vuelve a traer la calma: no ha sido más que un espejismo, las nubes han fingido, en sus formas caprichosas, una armada fantástica:

“Salió el sol esta mañana  
y sus rayos imprimieron  
en las nubes tales formas  
que, aunque han mentido, las creo.  
Una armada figuraron  
que venía a vela y remo

por el sesgo mar aprisa  
a tomar en Argel puerto.”

Ya la amenaza se ha disuelto en humo y nubes, ya pueden volver a alegrarse los cautivos:

“Ya el sol deshizo la armada,  
volvéd a hacer vuestros juegos”.

Un cristiano, que trae la noticia del martirio de Francisquito marca la siguiente transición:

“Témome que habrá expirado  
porque tan cruel martirio  
mayores años y fuerzas  
no le hubieran resistido”.  
PADRE—  
¡Dulce mitad de mi alma  
ay de mis entrañas hijo,  
detened la vida en tanto  
que os va a ver este afligido!  
(Entrase el Padre)”

Y las palabras de Fernando cierran el círculo, en torno a este nuevo motivo doliente:

“Acábense nuestras fiestas,  
cesen nuestros regocijos,  
que siempre en tragedia acaban  
las comedias de cautivos”.

Pero en la misma referencia al martirio del niño, Cervantes toma pie para lanzarse hacia una escena paralela a otra de la primera jornada; pero que, tratada en ella de manera absolutamente seria y aun dramática, en este tercer acto es serio-cómica y, en síntesis, plenamente humorística. Su asunto es la irreductible osadía de los cautivos españoles, que, presentada como un verdadero heroísmo en la primera jornada de esta comedia y en varios lugares de *El trato de Argel*, aquí más bien adopta la forma de una extravagancia, entre risible y admirable. Cuatro son los españoles que en la escena intervienen: uno de ellos es el mártir Francisco, otro, el pícaro sacristán; los otros son dos cautivos que han intentado evadirse. Estos cuatro casos se ventilan en presencia del rey de Argel y despiertan, primero su ira, luego su asombro, después su risa y, finalmente, su simpatía. Dice el rey al cadí, hablando de Francisquito:

“Pues no te canses,  
que es español, y no podrán tus mañas;  
tus iras, tus castigos, tus promesas,  
a hacerle torcer de su propósito.  
¡Qué mal conoces la canalla terca,

porfiada, feroz, fiera, arrogante,  
pertinaz, indomable y atrevida!  
Antes que moro, le verás sin vida.”

Y pasa a tratar el caso de otro español, cuyo incoercible amor a la libertad, lo empujó al mar “en una extraña y nunca vista barca”, in velas ni remos, balsa

“hecha de canalejas, sustentada  
sobre grandes y muchas calabazas  
y él, puesto en medio en pie, de árbol servía,  
y sus brazos, de entena, en cuyas manos  
servía de vela una camisa rota.”

Ante lo descabellado de la empresa, el rey comienza a desarrugar el ceño:

“REY—  
¡En fin, eres español!

CRISTIANO—  
No lo niego

REY—  
Pues de eso que no niegas yo reniego.

El caso siguiente es el del sacristán, que ha robado su hijo a un udío. Cuando aparece, con el niño en mantillas entre los brazos, el rey, que aun no acaba de sonreírse del caso anterior, se ríe francamente:

“REY—  
¿Es aquesta otra barca?

JUDIO—  
Este cristiano  
me acaba de robar a este mi hijo.

CADI—  
¿Para qué quiere el niño?

SACRISTAN—  
¿No está bueno?  
Para que le rescaten, si no quieren  
que le críe y enseñe el Padrenuestro.

.....  
JUDIO—

Este español, señor, es la ruina  
de nuestra judería: no hay en ella  
cosa alguna segura de sus uñas.

REY—  
Di: ¿no eres español?

SACRISTAN—  
¿Ya no lo sabes?”

La presentación de otro cautivo

“Español que se ha huído  
tantas veces por tierra que con ésta  
son veinte y una vez las de su fuga”,

acaba de divertir al rey, y al mismo cadí, y la escena concluye risueñamente y de manera favorable para los tres españoles que están presentes:

“REY—  
Pápaz,<sup>77</sup> vuélvele el niño a este judío,  
y no le hagan mal a este cristiano  
que, pues a tal peligro entregó el cuerpo,  
en grande cuita debe estar su alma.  
Y tú, ¿eres español?  
CRISTIANO—

Y de Valencia.

REY—  
Vuélvete, pues, a huir, que si te vuelven,  
yo te pondré en un palo.  
SACRISTAN—

Señor haga  
que este puto judío dé siquiera  
el jornal que he perdido por andarme  
tras él para robarle este hideputa.

CADI—  
Bien dice: desembolse cuarente ásperos  
y délos al pápaz, que los merece.

SACRISTAN—  
¿Oye, amigo judío?  
JUDÍO—

Muy bien oigo;  
mas no los tengo aquí.

SACRISTAN—  
Vamos a casa.

CADI—  
Con españoles, esto y más se pasa”.

Este episodio tiene su culminación humorística cuando el sacristán —rescatado por los mismos judíos que

“Dicen que de esta suerte  
aseguran sus niños,  
sus trastos y cazuelas,  
y, finalmente, su hacienda toda”—

evoca nostálgico la patria, que al fin podrá volver a ver, en un parlamento lírico-apicarado:

“¡Oh campanas de España!  
¿Cuándo entre aquestas manos  
tendré vuestros badajos?  
¿Cuándo haré el tic y el toc o el grave empino?  
¿Cuándo de los bodigos  
que por los pobres muertos  
ofrecen ricas viudas  
veré mi arcaz colmado? ¿Cuándo, cuándo?”

---

<sup>77</sup> Da al sacristán nombre de sacerdote.

A la escena recién transcrita sucede la de la muerte de Francisquito:  
"Corrése una cortina, descúbrese Francisquito atado a una columna, en la forma que pueda mover más a piedad:

FRANCISQUITO—  
¿No me quieren desatar,  
para que pueda, siquiera,  
como es costumbre expirar?

.....  
¡Oh padre, lleguese a mí  
que el verle me da consuelo!

.....  
¡Adiós, que expiro!

PADRE—  
.....  
Vete en paz, alma hermosa...

.....  
¡Quién supiese el muladar  
adonde te han de enterrar  
reliquia pequeña y santa  
para que pueda mi planta  
con mis lágrimas regar!"

En transición, esta vez brusca, sucede una escena levemente cómica de la intriga amorosa de Zahara y Lope que, sin embargo, hacia final, se matiza con la expresión del ideal religioso de la mora. Pasa a Lope, que intenta besar su mano:

"No es bien que se descompongan  
con moras labios cristianos.  
Por mil señales has visto  
cómo yo soy toda tuya,  
no por ti, sino por Cristo.

.....  
¿Cuándo te partes a España  
y cuándo piensas volver  
por quien queda y te acompaña?

DON LOPE—  
Mañana me partiré;  
dentro de ocho días, creo,  
señora, que volveré.

.....  
ZAHARA—  
Asaz satisfecha estoy;  
pero, si me quieres bien,  
porque quede más segura  
júrame por Marién.

DON LOPE—  
¡Juro por la Virgen pura  
y por su Hijo también,  
de no olvidarte jamás,  
y de hacer lo que verás  
en mi gusto y tu provecho!

ZAHARA—  
¡Grande juramento has hecho!  
Basta; no me jures más.

.....  
DON LOPE—

.....  
Dame tus manos, señora,  
hasta que llegue la hora  
que con abrazos las des.

ZAHARA—  
No, sino dame tus pies,  
que eres cristiano y yo mora.”

Después, Halima, en una escena de disfraz y engaño, y luego Fernando y Costanza, en otra de equívocos, celos baldíos y hasta juego de palabras, vuelven a disolver en sonrisa toda seriedad.

La comedia termina con el retorno de Lope en una nave que, favor de la noche y del viento, ha de llevar a España a todos los protagonistas cristianos. Es interesante comparar este desenlace con otro —paralelo en la anécdota; pero totalmente diverso en el matiz— de la comedia *El trato de Argel*, perteneciente a la primera época de teatro cervantino. En ésta, un navío español aguarda también a los cautivos que han de volver a la patria, no huyendo, sino por rescate. Entre ellos están los protagonistas, Aurelio y Silvia, que corresponden a Fernando y Costanza. Los esclavos que no tienen esperanza de rescate, “echan todas las cadenas al suelo e hincanse de rodillas para elevar al cielo, uno tras otro, una oración llena de pesadumbre. El protagonista concluye la comedia con otra oración, en su caso de gratitud y que, carente de genuino sentimiento, se transforma, al final, en una alusión al “ilustre auditorio” al que —dice Aurelio— “en nombre del autor, perdón le pido”.

Por contraste, el desenlace de *Los baños de Argel* es rico en matices, que se funden en síntesis humorística. Hay lirismo en el ambiente nocturno que Cervantes da a la escena, en el cual “se oye “e son manso de los santos remos” de la barca amiga, y las señales de los liberadores brillan como estrellas desde las aguas”.<sup>78</sup> El padre, “con un paño blanco, dando muestra que lleva los huesos de Francisquito” —“liviana y santa carga”, en decir del patrón de la nave— sugiere el elemento sublime y el cariz patético de la obra. Las dos parejas de enamorados se encargan de dar la nota cómica: Don Lope y Zahara por contraste entre sus desahogos amorosos y el sentido práctico de patrón de la nave:

“DON LOPE—  
¿Dó está mi estrella hermosa?

---

<sup>78</sup> Valbuena Prat, Angel.—Prólogo a esta comedia en *Obras Completas de Cervantes*. Aguilar.—Madrid, 1950, p. 271.



ZAHARA—  
 ¿Dó está mi norte divino?  
 PATRON—  
 No es tiempo de cumplimientos.  
 A embarcar, que el viento carga”;

Fernando y Costanza por alusión intencionada al amor de Halima hacia él y de Caurali hacia ella, que no ha dejado de producir en ambos algún recelo:

COSTANZA—  
 ¡Vamos, no despierte Halima!  
 DON FERNANDO—  
 ¿Quieres que por ella vuelva?  
 .....  
 COSTANZA—  
                                   ¿Te lastima  
 dejar tu ama?  
 DON FERNANDO—  
                                   Y mi amo  
 quisiera que aquí se hallara.”

En el parlamento final, por boca de Don Lope, Cervantes acentúa a impresión de cosa vivida y real que nos dan muchos pasajes de esta comedia:

—“No de la imaginación  
 este trato se sacó,  
 que la verdad lo fraguó  
 bien lejos de la ficción.  
 Dura en Argel este cuento  
 .....  
 Y aún hoy se hallarán en él  
 la ventana y el jardín”—

dice, por el huerto y la celosía que fueron medios de su amorosa comunicación con Zahara.

En fin, es un desenlace vivo y humano, como conviene a esta obra en la que se da “una sincera verdad (que no excluye la idealización o el humor)”, “con bien poca literatura y muchísima humanidad”. (Ibid, p. 273).

\* \* \*

*El rufián dichoso* —obra que presenta la historia de una conversión: la del valentón Cristóbal de Lugo en el cristianamente heroico Fray Cristóbal de la Cruz— pertenece, en su primera jornada, a la picaresca humorística de Cervantes; y en la segunda y tercera, a un tipo dramático netamente religioso, que se inclina por completo hacia lo sublime, y que poco tendría que ver con el humorismo, a no ser por ciertos sutiles elementos que, por decirlo así, se le “cuelan” a Cervantes, por encima de la intención primordial que en esta obra movió su pluma.

“El primer acto —de lo mejor del Cervantes realista— hace vivir en escena la desgarrada Sevilla del *Rinconete*, con un brío y acción y una sucesión de aventuras llenos de animación, riqueza de tipos y hondura del ambiente conocido por Cervantes”. [Todo esto constituye] “el conjunto escénico más rico de nuestra dramática en tal género”. (Valbuena Prat, p. 323).

El clima afectivo de esta primera jornada es el mismo que y señalé al hablar de *Rinconete*: la solidaridad alegre y valiente de los rufianes que se manifiesta, no sólo cuando

“Hay merienda  
que las más famosas cenas  
ante ella cogen la rienda:  
cazuelas de berenjenas  
serán penúltima ofrenda.  
Hay el conejo empanado,  
por mil partes traspasado  
con saetas de tocino;  
blanco el pan, aloque el vino,  
y hay turrón alicantado”,

para que los bravos y mozas del partido se regocijen en el Alamillo sino también cuando “el alguacil que suele, con dos corchetes [...] traen preso a Carrascosa, padre de la mancebía” [y] “Sale a este instante Lugo, puesta la mano en la daga y el broquel; vienen con él Lagartija y Lobillo”, y el protagonista se lanza a libretar a su amigo del “oficio honrado en la república”, exclamando:

“Todo viviente se tenga  
y suelten a Carrascosa  
para que conmigo venga.  
.....  
Padre Carrascosa, vaya  
y éntrese en San Salvador  
y a su temor ponga raya”.

El diálogo en germanía y la escenificación dan aquí mayor vida a los miembros de la cofradía de Monipodio, que si en *Rinconete* se llaman Chiquiznaque, Repolido, Maniferro, Gananciosa o Cariharta aquí responden por Lugo, Lobillo, Ganchoso, Lagartija, Pava o Salmerona. La misma “confraternidad”, la misma vitalidad alegre, e mismo juego, el mismo colorido, la misma “suciedad limpia” y, en una palabra, la misma “indulgencia estética” se halla en la novela y en esta primera jornada de la comedia.

Lugo el protagonista, es, ante todo, valiente:

“aquí riñe, allí hiere, allí se arroja  
y es en el trato airado el rey el coco:  
con una daga que le sirve de hoja

y un broquel que pendiente trae al lado,  
sale con lo que quiere o se le antoja.  
Es de toda la hampa respetado,  
averigua pendencias y las hace,  
estafa, y es señor de lo guisado;  
entre rufos, él hace y él deshace,  
el corral de los Olmos le da parias  
y en el dar cantaletas se complace.”

Es, pues, también, alegre, y entre juegos, burlas, músicas y me-  
iendas pasa el tiempo que no dedica a pelear. Pero no está, sin em-  
argo, conforme con su suerte:

“Yo soy un pobre criado  
de un inquisidor, cual sabes,  
de caudal que está sin llaves,  
entre libros abreviado;  
vivo a lo de Dios es Cristo,  
sin estrechar el deseo,  
y siempre traigo el baldeo  
como sacabuche listo;  
ocúpome en bajas cosas...”;

tiene un ideal, que es el de llegar a ser famoso como rufián y como  
ravo. Cuando está a punto de ser aprehendido por sus fechorías, y el  
lguacil lo deja libre diciendo: “agradézcalo a su amo”, Lugo se su-  
leva:

“Que sólo me respeten por mi amo  
y no por mí, no sé esta maravilla;  
mas yo haré que salga de mí un bramo  
que pase de los muros de Sevilla.  
Cuelgue mi padre de su puerta el ramo,  
despoje de su jugo a Manzanilla,<sup>79</sup>  
conténtese en su humilde y bajo oficio,  
que yo seré famoso en mi ejercicio”.

Como otros pícaros Cervantinos, suele usar sus tretas ingeniosas  
a favor de terceros —como en el caso del marido, cuyo honor defiende  
y pone a salvo, contra la voluntad de la esposa liviana, que al mismo  
Lugo deseaba entregarse —y es capaz de la más auténtica y fiel amis-  
ad. Tal demuestra en la pronta defensa del “padre” Carrascosa y,  
sobre todo, en su liga con ese personaje seriocómico, el muchacho  
Agartija, al que solemnemente promete:

“No te dejaré jamás”.

Un rasgo más de su carácter es cierta disposición a arrojarse a  
ciegas en manos del azar, a jugarse el todo por el todo en un momento  
dado, cuando parecen pedirlo las circunstancias. Así, su destino se

---

<sup>79</sup> Se refiere al oficio de tabernero que tiene su padre.

resuelve, al final de la primera jornada, por la suerte de los naipes. Juega y gana. Si hubiera perdido, hubiera cumplido su juramento e hacerse salteador; por haber ganado, su vida se orienta, conforme al voto contrario, hacia el claustro.

En las siguientes jornadas, el semi-pícaro ha desaparecido, puesto que Lugo, convertido —es decir, transformado— ya no evoluciona como tal, sino que se levanta sobrenaturalmente, a las alturas más sublimes de la perfección cristiana. Desligado de toda materialidad exento de toda disminución realista —y mucho más cómica— por el propósito mismo de la obra, que es eminentemente idealizador dentro de lo religioso, este personaje parece hurtarse a toda visualización humorística. Sin embargo, hay tres cosas que lo mantienen en una situación ambigua, que puede calificarse como apenas e indirectamente humorística: la pervivencia de los rasgos de su carácter de superpícaro sólo que transfigurados; un vago paralelismo con el héroe máximo de Cervantes, que hace de él una especie de quijote a lo divino;<sup>80</sup> y sobre todo, su estrecha relación con Lagartija, que no ha dejado de ser un superpícaro bajo los hábitos de Fray Antonio. Esta relación suscita, constantemente, en torno a estos dos personajes, el sentimiento de lo contrario.

Fray Cristóbal de la Cruz sigue siendo un hombre valiente y un peleador, cuyas luchas son ahora, no contra rufos, villanos, alguaciles o corchetes, sino contra los enemigos del amor de Dios en él. Grita al demonio que huye derrotado:

“¡Vuelve, que te desafío  
a ti y al infierno todo,  
hecho valentón al modo  
que plugo al gran Padre mío”.

Y ante la tentación de amor carnal que contra él desata el infierno su actitud es tal en la pelea, que su antiguo compañero de picardía exclama entusiasmado:

“¡Mirad que postura aquella  
del bravo rufián divino  
y, si hallará camino  
Satanás para rompella!”.

Su alegría jacarera se ha transformado en una apacible triste alegría

---

<sup>80</sup> Cotarelo y Valledor advierte alguna semejanza de Lugo con Don Quijote aún antes de la conversión de aquél, si bien es una mera coincidencia episódica y del todo superficial. Dice respecto a la liberación de Carrascosa, amo de la casa llana: “Parece que hay un algo de parecido entre esta escena y la celebrísima de la liberación de los galeotes; uno de ellos iba a prisiones por pecados hartos padecidos a los del linajudo y encumbrado Carrascosa...” (Op. cit., p. 374).

—“...alegre y triste sigue su camino,  
que en él lo triste con lo alegre cabe”—

apaz aún, después de que su caridad heroica ha hecho recaer sobre  
l los sufrimientos más atroces, de bromear con Fray Antonio, en tor-  
o al recuerdo de sus días rufianescos. Sorprende a éste enseñando  
otro fraile, por medio de dos paletas de la que se usaban en el juego  
e argolla, algunas tretas de esgrima :

“FRAY ANTONIO—

Esta es la brava postura  
que llaman puerta de hierro  
los jaques

.....  
Doy broquel, saco el baldeo,  
levanto, señalo o pego,  
repárome en cruz y luego  
tiro un tajo de voleo,  
(Sale el Padre Cruz arrimado a un báculo y rezando en  
un rosario.)

CRUZ—

Fray Antonio, basta ya;  
no mueran más si es posible.

.....  
¡Buena la postura está!”

Su antiguo ideal de ser famoso, se ha convertido en el opuesto,  
de ser desconocido o menospreciado. “Calle un poco/si puede”, or-  
dena a Fray Antonio, que amenaza publicar la visión de la tentación  
-lemoníaca y del triunfo de la virtud del santo, que le ha sido dado  
presenciar; y cuando es elegido prior de su convento, exclama :

“¿No saben estos benditos  
cómo soy simple y grosero  
e hijo de un tabernero  
y padre de mil delitos?”

Y ruega a Fray Antonio que, pues la conoce bien, publique los  
hechos de su vida pasada :

“Así cual quieres te goces,  
cristiano, y fraile, y sin mengua,  
que des un filo a la lengua  
y digas mi vida a voces”.

Finalmente, en el episodio culminante de la obra, se muestra  
en la total sublimación de sus restantes rasgos de “superpícaro”: la  
humana solidaridad que lo movía a poner sus ardidés al servicio de los  
demás es ahora la más alta caridad cristiana; y su disposición a ju-  
garse el todo por el todo, se ha convertido en un ciego abandono a la  
Providencia que lo lleva, en un instante, sin cálculo ninguno, a ceder

todo su mérito sobrenatural para la salvación de un alma, y a tomarse sobre sí todos los pecados de ésta. Dicho episodio representa una treta sublime, una heroica triquiñuela a la justicia divina, y una burlesca sagaz al infierno, que ya contaba por suya el alma de Doña Ana de Treviño. Y así, con un dejo de comicidad, lo explica Cervantes, en un airado parlamento de uno de los demonios que hace intervenir en esta obra:

“¡Y que tuviese Dios por bueno y justo  
tal cambalache! Estívose la dama  
al pie de cuarenta años en sus vicios,  
.....  
llega este otro buen alma y dale luego  
los tesoros de gracia que tenía.  
.....  
¡Gentil razón, gentil guardar justicia”!

Fray Cristóbal de la Cruz sigue una trayectoria que, en sus líneas más generales, es levemente similar a la de Don Quijote. La locura caballeresca del hidalgo manchego se da, sublimada, en la corriente versión de Lugo, verdadera “locura de la cruz”, que le hace decir:

“ya para mi gusto ahora  
no hay cosa que sea gustosa  
sin la dura cruz preciosa”.

Este quijote a lo divino tiene una sola, grandiosa aventura, en la que logra “deshacer el entuerto”, enviando al cielo, limpia de toda culpa y rica en tesoros de gracia, el alma de una mujer viciosa y desahogada. Sufre también, como el fiel amador de Dulcinea, la tentación amorosa —que en música y canto lo solicita— y como él resiste a ella. En el caso de Don Quijote, la canción tentadora dice:

“.....  
Estas y otras gracias mías  
son despojos de tu aljaba;  
de esta casa soy doncella  
y Altisidora me llaman”;

y el caballero responde: “...para mí sola Dulcinea es la hermosa, la discreta, la honesta, la gallarda y la bien nacida”. (II-44).

A Fray Cristóbal, la música infernal, puesta en boca de lascivas ninfas, le dice:

.....  
y por esto, en cuanto el sol  
cñe y el anchó mar moja,  
no hay cosa que sea gustosa  
sin Venus blanda, amorosa.”;

y él contesta :

“Y yo sé que en todo el cielo  
ni en la tierra, aunque espaciosa,  
no hay cosa que sea gustosa  
sin la dura cruz preciosa.”

Dice Don Quijote a sus enemigos supuestos: “Pues aunque mováis más brazos que el gigante Briareo, que lo habéis de pagar”. “Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete” (I-8); y dice Fray Cristóbal al suyo invisible:

“..... ¿por qué no pruebas  
a ofenderme? Aunque recelo  
que no has de tocarme un pelo,  
por muy mucho que te atrevas.  
.....  
Pero espérate, adversario.  
.....  
Vuelve, que te desafío  
a ti y al infierno todo”.

Ninguno de estos superficiales paralelismos —ni de otros muchos que podrían hallarse— basta para hacer del santo rufián un personaje humorístico; pero hay uno, mucho más profundo, dentro del cual sí es posible mirar a Fray Cristóbal bajo una entreluz de emoción y de risa, que hace recordar la que constantemente baña al Caballero de la Triste Figura. Y es que este drama religioso de Cervantes no es solamente la historia de una conversión —hecho sobrenatural— sino también, como el *Quijote*, la historia de una gran amistad —hecho humano y natural. Don Quijote y Sancho; el Padre Cruz y Fray Antonio: he aquí dos de las indivisibles parejas cervantinas.

En ambas obras, uno de los dos amigos planea por alturas ideales y acaba por atraer al otro a su propia esfera; en tanto que ese otro, ejerce sobre el primero un influjo poderoso para hacerlo descender al nivel de la realidad. En el *Quijote* —novela realista y humorística— esto ocurre aún en el plano de lo psicológico novelesco y también por virtud de la comicidad que afecta al protagonista; en *El rufián dichoso* —drama necesariamente idealizador— el amigo heroico sólo desciende en cuanto que su estrecha unión con el otro le hace recibir, de manera indirecta, la luz plenamente humorística que de éste dimana.<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Cotarelo y Valledor dice de Lagartija -Fray Antonio: “Tal tipo es enteramente el del lacayo de nuestras comedias, siguiendo siempre a su señor, corriendo sus riesgos y venturas [...] siempre alegre, decidor y chistoso”. (p. 354) Y acaba de revelar la visión superficial que tiene de este personaje cuando dice: “Lagartija, que luego es llamado Fray Antonio, representa en esta pieza el lado cómico, si bien no en forma tan acabada como otros graciosos que vemos en producciones del mismo Cervantes” (p. 355) Y es que este autor se empeña en ver en este carácter un mero tipo gracioso, y no se lo parece tanto, pues lo que en él sería gracejo puro o chiste intrascendente está templado y dirigido en profundidad por el arte humorístico de Cervantes.

Lugo y Lagartija se aproximan al calor de una mutua simpatía

“...tienes un no se qué  
de agudeza que me encanta”,

dice el rufián al mocito —como casi se le escapa decir a Don Quijote ante los refranes y donaires de Sancho, a pesar de su elevado sentido de la propia dignidad—, y el muchacho le corresponde con una adhesión ilimitada:

“Por tuyo es bien que me cuentes.  
Ya ves que mi voluntad  
es de alquimia, que se aplica  
al bien como a la maldad.”,

semejante a la del escudero hacia su amo: “...yo de nuevo me ofrezco a servir a vuesa merced fiel y legalmente, tan bien y mejor que cuantos escuderos han servido a caballeros andantes en los pasados y presentes tiempos” (II-7).

Lanzados juntos a la gran aventura del amor divino, sus parlamentos recuerdan muchas veces el diálogo, de signo alternativamente contrario, de Don Quijote y Sancho Panza:

“CRUZ—  
Es bestia la carne nuestra,  
y si rienda se le da,  
tan desbocada se muestra  
que nadie la volverá  
de la siniestra a la diestra”.

.....  
FRAY ANTONIO—  
Yo, en ayunando, estoy malo,  
flojo, indevoto y mohino.  
De un otro talle y manera  
me hallaba yo cuando era  
en Sevilla tu mandil:  
que hacen ingenio sutil  
las blancas roscas de Utrera.  
¡Oh uvas albarazadas  
que en el pago de Triana  
por la noche sois cortadas  
y os halláis a la mañana  
tan frescas y aljofaradas  
que no hay cosa más hermosa,  
ni fruta que a la golosa  
voluntad así despierte!

.....  
CRUZ—  
Cierto, Fray Antonio amigo,  
que esa consideración  
es lazo que el enemigo



le pone a su perdición.  
Esté atento a lo que digo.

FRAY ANTONIO—

Consideraba yo ahora  
dónde estará la señora  
Librija, o la Salmerona,  
cada cual, por su persona,  
buena para pecadora.

¡Quién supiera de Ganchoso,  
del Lobillo y de Terciado  
y del Patojo famoso!

.....  
CRUZ—

¡Calle, de Dios sea bendito!

FRAY ANTONIO—

Calle su paternidad  
y déjeme, que con esto  
evacuo un pésimo humor  
que me es amargo y molesto.”

La reprensión del Padre Cruz al fraile parlanchín:

“¿Qué es posible, fray Antonio,  
que ha de caer en tal mengua  
que consienta que su lengua  
se la gobierne el demonio?”,

es paralela a la que Don Quijote hace a su criado: “Sancho amigo, [...] enfrena la lengua; considera y rumia las palabras antes que te salgan de la boca” (II-31); e igualmente paralelas son las sendas respuestas. Promete Fray Antonio:

“Yo miraré lo que hablo  
de aquí adelante más cuerdo,  
pues conozco lo que pierdo  
y sé lo que gana el diablo”;

y, a su vez, “Sancho le prometió con muchas veras a Don Quijote de coserse la boca y morderse la lengua antes de hablar palabra que no fuese muy a propósito y bien considerada, como él se lo mandaba..”

Especialmente reveladora del contrapunto humorístico que desarrollan estos dos inseparables personajes, es la escena culminante en que el Padre Cruz llega a la caridad heroica, en tanto que Fray Antonio se queja del forzado ayuno y, finalmente, comenta a su modo la acción quijotesca de su amigo:

“CRUZ—

“Cielos, oíd:

Yo, fray Cristóbal de la Cruz, indigno  
religioso y profeso en la sagrada  
orden del patriarca felicísimo  
Domingo santo, en esta forma digo:

Que el alma de Doña Ana de Treviño,  
que está presente, doy de buena gana  
todas las buenas obras que yo he hecho  
.....  
y, en contracambio, tomo sus pecados,  
por enormes que sean, y me obligo  
de dar la cuenta de ellos en el alto  
y eterno tribunal de Dios eterno  
y pagar los alcances y las penas  
que merecieren sus pecados todos..."  
.....

FRAY ANTONIO—

¡Bueno queda  
el padre Cruz ahora, hecha arista  
el alma, seca y sola como espárrago!  
Páreceme que vuelve al "Sicut erat",  
y que deja el breviario y se acomoda  
con el barcelonés y la de ganchos.  
Siempre fué liberal, o malo, o bueno"

Pero a la postre, el antiguo Lagartija llega a participar de la cura de su amigo y maestro —como Sancho de la de Don Quijote— no solamente como ejecutor, a su vez, de hazañas de caridad; sino como escudero y coadjutor fidelísimo de los altos empeños —locuras a los ojos de los demás— del caballero andante a lo divino. Ambas cosas se advierten en el episodio siguiente: Ante la horrenda lepra que ha caído sobre el padre Cruz —como signo de la aceptación divina a su generoso ofrecimiento y como expiación por las culpas de Doña Ana— frailes y seglares, a prudente distancia, rodean al santo y se hacen lenguas de su caridad heroica. El vehemente Fray Antonio interrumpe las alabanzas y, tiernamente solícito por el cuerpo y el alma de su amigo, se acerca a él para decirle:

"Yo traidor, que a la gula, en sacrificio  
dí el alma, y a la hampa engendradora  
de todo torpe y asqueroso vicio,  
digo que me consagro desde ahora  
para limpiar tus llagas y curarte  
hasta el fin de mi vida o su mejora;  
y no tendrá conmigo alguna parte  
la vana adulación, pues, de contino,  
antes rufián que santo he de llamarte.  
Con esto no hallará ningún camino  
la vanagloria para hacerte guerra".

Su celo protector de la humildad de Fray Cristóbal toca en extremos cómicos, parecidos a los de Sancho, cuando se siente contagiado de qui jotismo, al grado de hacer decir a Sansón Carrasco que "tales dos locos como amo y mozo no se habrían visto en el mundo". (II-7)

or ejemplo, cuando el padre Cruz recibe el cargo de prior, fray Antonio se apresura a repetirle, en presencia de la comunidad:

“Si yo pudiera dar voto,  
a fe que no te le diera;  
antes a todos dijera  
la vida que de hombre roto  
en Sevilla y en Toledo  
Te vi hacer.....

.....  
Para aqueste ministerio  
sí que le diera mi voto:  
rufián de nuestro hemisferio;  
pero para ser prior  
no le diera yo jamás.

.....  
¡Buenos cascos  
tienen, por vida mía, los que han hecho  
semejante elección!

A un Job hacen prior, que no le falta  
si no es el muladar y ser casado  
para serlo del todo. ¡En fin: son frailes!”

Sin embargo, a hechos consumados, su entusiasmo por el héroe se desahoga:

“¡Vive el Cielo,  
que merece ser Papa tan buen fraile!”

mientras su compasión por el amigo enfermo y abrumado por el cargo, le dicta palabras filiales y consoladoras:

“Padre, vamos  
que es hora de curarte.

CRUZ—

Sea en buen hora.

FRAY ANTONIO—

Va a ser prior, ¿y por no serlo llora?”

Anda Fray Antonio tras el padre Cruz “con un plato de hilas y paños limpios”, para curar sus llagas, y Sancho saca “de las alforjas hilas y unguento” para aliviar las heridas de Don Quijote (I-10); se duele el fraile del “rigor áspero y fuerte” con que castiga el santo su cuerpo, y el tierno escudero ruega a su amo, convertido en penitente en la Sierra Morena: “—Por amor de Dios [...] que mire vuestra merced cómo se da esas calabazadas [...] sería yo de parecer que [...] se contentase con dárseles en el agua, o en alguna cosa blanda, como algodón...” (I-25); quejase el lego del resultado de las andan-

zas a lo divino de su amigo, y dice de su enfermedad, mientras de ella lo cura :

“¿Estaráse ahora holgando  
Doña Ana, que te la dió,  
y estaréme en balde yo  
tu remedio procurando?”;

así como Sancho se queja, innumerables veces, del ningún fruto . tristes consecuencias de las aventuras de su amo: “Acudió Sancho Panza a socorrerle a todo correr de su asno [...]— ¡Válgame Dios dijo [...] ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía...?” (I-8); y, finalmente, “sale fray Antonio llorando” la muerte de su inseparable compañero, como Sancho llora, tiernamente la de Don Quijote.

Viceversa, el empeño del buen hidalgo para ir desbastando y puliendo el rudo entender y sentir de Sancho, hasta hacerle participi de su altísima idea y noble sentimiento sobre la caballería andante se parece a la afectuosa solicitud de Fray Cristóbal por Fray Antonio que —prolongación sublimada de aquel “No te dejaré jamás”, que Lugo había dicho a Lagartija— se expresa así hacia el final de la vida del santo :

“De la oscuridad del suelo  
te saqué a la luz del día,  
Dios queriendo, y yo querría  
llevarte a la luz del Cielo”.

Para que la amistad entre los dos protagonistas del drama logre un verdadero realismo humorístico sólo falta, o mejor dicho, sólo sobra al padre Cruz una buena dosis de santidad, no real, sino hagiográfica. Si el “rufián dichoso” fuera menos santo a lo puramente sublime, podría por ejemplo, pelear con Fray Antonio —como Don Quijote con Sancho— y entrar con él en un diálogo auténtico, que fuera humano sin dejar de ser divino, así como el caballero trata con su escudero de libranzas y pollinos, de queso y cebollas, de alforjas y dineros, sin salir por ello de su locura sublime.

Pero lo cierto es que, si bien los santos de carne y hueso pueden y suelen ser humoristas (y aun humorísticos), los santos de hagiografía muy difícilmente serán ni lo uno ni lo otro. Y en “El rufián dichoso”, Cervantes no hace más que poner en escena hagiografía al modo de su tiempo; aunque su vena realista y humorística pugne, a pesar de su propósito, por henchirse y brotar, y alcance apenas a desbordar un poco.

## LOS "OCHO ENTREMESSES NUEVOS".

El entremés, género dramático menor que ha sido llamado por algún crítico "el bufón de Talía", es por naturaleza breve y jocoso, y por ende, superficial. De suyo "el perfil del entremés es siempre un poco desaforado y bufonesco. Es lo que constituye su enjundia y le asegura una vigencia inmanente".<sup>82</sup> Supone, pues, una estilización o deformación cómica de la realidad, de los acontecimientos y de los personajes. La verosimilitud no cuenta entre sus principales características.

En manos de Cervantes, este género que, desde la época de Lope de Rueda "había venido a menos, deformada su línea, falseado su tono", se salva y se supera. Cervantes "pone en la empresa de resucitarlo —salvándolo— la ternura de su alma, su experiencia de la vida" (Ibid. p. 76), y realiza el prodigio de darle profundidad humana sin restarle, por ello, comicidad. Mejor dicho, pone la comicidad al servicio de la hondura, y logra así la estilización humorística de lo que antes de él fue mero sainete, muchas veces ociosamente desvergonzado y procaz.

La estilización humorística es más sutil, más compleja y difícil que la puramente cómica, y también más moderada que ésta, por lo que sus creaciones se acercan más a la realidad y parecen más verosímiles. El tipo cómico: plano, deforme o caricaturesco, está más lejos de lo real que el personaje humorístico, sin duda extravagante, pero que tiene una buena dosis de auténtica humanidad. La misma comparación puede establecerse entre las situaciones y los acontecimientos vistos, ora bajo el relumbrón de la comicidad pura, ora bajo la luz penetrante del humor.

El mérito, el encanto y la grandeza —que en verdad es tal— de los pequeños entremeses cervantinos, reside en que logran fundir el máximo de profundidad humana y de gracia y donaire, el máximo de seriedad y de risa que sea posible hacer caber —aunados en su misma oposición— en tanta brevedad y ligereza. No son, como muchos los han llamado, realistas ni naturalistas, porque su realismo —tan ostensible y palpable, al primer acercamiento, en varios de ellos— sufre una doble estilización en opuestos sentidos: hacia la hondura del pensar y del sentir humanísimo del autor, y hacia la superficie varia y movediza de lo cómico. Por eso, hacen mal quienes reprochan a Cervantes entremesista tal o cual rasgo o hecho inverosímil. El humorismo muestra la realidad; pero a través de un prisma que la deforma. Y sin embargo, en esa misma deformación hay una intención directa y profundamente veraz. Como instrumento de esa veracidad, una de las peculiaridades del humor cervantino de los entremeses es la utilización frecuente del procedimiento

---

<sup>82</sup> García Blanco, M.—*El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título*. Anales Cervantinos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1951. T. I, p. 79.

satírico, si bien esa sátira está “completamente descargada de malicia y acidez, a pesar de su transparencia y verdad.”<sup>83</sup>

Parecerá quizá sutileza excesiva y prurito de ver lo que no existe buscar y descubrir hondura y gravedad en varios o en casi todos los entremeses de Cervantes, piezas compuestas, en realidad, para divertir en forma intrascendente. Supongo que el *Quijote* también fue escrito conforme a la expresa declaración de su autor, para que “el melancólico se mueva a risa [y] el risueño la acreciente”, y sin embargo, nadie osará negarle su alcance trascendental. El mismo ingenio, en el mismo punto de madurez humana y literaria —prescindiendo de consideraciones cronológicas que, para el caso, nada significan— produjo el *Quijote* y el conjunto de los *Entremeses*. En una y otra obras, la mera realización cómica, por muy perfecta que sea, no hubiera bastado para asegurar la altura en que reconocidamente se hallan colocadas, ni su pervivencia, por encima de gustos, modas y apreciaciones nacionales o individuales. En ambas obras —guardada la debida proporción entre una y otra— la realización del genio subconsciente del autor sobrepasó en mucho a su intención consciente, si es que ésta fue, únicamente, la de hacer reír a los hombres.

A continuación, como en el caso de las comedias, analizo los ocho entremeses en el orden que, a mi manera de ver, corresponde a su creciente calidad humorística, sin atender a otras excelencias, defectos o matices que en ellos puedan estudiarse.

\* \* \*

*La cueva de Salamanca* es una pieza cómica cuyos méritos, por extrahumorísticos, no me toca analizar. Sólo quiero hacer notar la hábil dinámica y el acentuado “crescendo” cómico que Cervantes desenvuelve en ella. Empieza siendo meramente realista, y aun, por un momento, parece que el autor se propone criticar, muy seriamente, la liviandad de la esposa, que ha hecho a su criada, cómplice y compañera de sus extravíos. El repentino contraste entre la primera escena, de recíproca ternura conyugal; y la segunda, en que ama y criada se descaran, parece revelar esta intención, aunque no perseguida de manera satírica, sino estrictamente realista. La llegada del estudiante Carraolano y el relato de sus andanzas recientes, apenas si logra modificar, en un sentido de mayor superficialidad, este cariz. Es curioso que este personaje, que después ha de adquirir tan grande y expansiva fuerza cómica, al principio no dé la menor señal de ella. En cambio, la aparición de los dos amantes, sacristán y barbero —aun en la alusión que las dos mujeres hacen a ellos— transforma la pieza en cómico-realista. En este mismo sentido van evolucionando

---

<sup>83</sup> Jarnés, Benjamín.—*Enciclopedia de la Literatura*, recopilada bajo la dirección de... Editora Central, S.A.—México s.f. T. II. Artículo “Entremés”.

los los personajes. El marido, que al principio, y en su diálogo con compadre, se muestra como un sujeto digno —aunque desde el primer momento, si bien fugazmente, ha revelado su lado flaco, que es creencia en ensalmos y encantamientos—<sup>84</sup> ya en la escena de su ingreso imprevisto y diálogo con su mujer por la ventana, está tocado comicidad. Finalmente, la salida del estudiante del pajar, “lleno paja las barbas, cabeza y vestido”, y con su embuste maduro y onto para ser puesto en marcha, señala el punto de la transformación del entremés en plenamente cómico. Carraolano mismo está transfigurado. Se adueña de la situación y de los demás personajes, y los rastra, dividiéndolos en dos bandos opuestos: por una parte, solo, el arido engañado, figura ya totalmente plana, tipificada en su rasgo ríco y automático de credulidad boquiabierta, que ya no le permitía expresarse más que en unos cuantos parlamentos desvaídos; y por la otra, reunidos en torno a sí mismo, el conjunto de los engañadores, que ha ido atrayendo y complicando en su broma, uno a uno, por encima de dudas, temores inquietudes o vacilaciones.

La aparición de los dos diablos conjurados por Carraolano, “en figura del sacristán de la parroquia y en la de un barbero su amigo” lleva al máximo la estilización cómica, que excluye toda verosimilitud y toda proporción con la realidad. La cena que han de compartir los dos personajes, engañadores y engañado —que quiere “averiguar los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que dellos cuentan”— conduce a su clímax ese movimiento uniformemente acelerado que, en punto a comicidad, Cervantes logra dar a este entremés.

\* \* \*

*El rufián viudo* es, a mi manera de ver y en determinado aspecto, menos cervantino de los entremeses. Para Cotarelo y Valledor, por el contrario, merece plenamente el elogio en que Menéndez y Pelayo habla de la “indulgencia estética” de Cervantes; elogio que me parece aplicable a *Rinconete y Cortadillo* y a otros pasajes superpicarescos y un rufianescos de nuestro autor; pero sólo de manera muy lejana, únicamente a causa de uno que otro rasgo aislado, a este entremés.

Cotarelo halla, entre *Rinconete* y *El Rufián viudo* múltiples semejanzas, del todo superficiales: los nombres de Chiquiznaque y el Lepolido —que en el entremés es femenino: la Repulida—; el hecho de que ambos episodios ocurran en un patio —cosa que en el entremés no se menciona expresamente—; el banco de tres pies de la casa de Monipodio y el banco de la cama de Trampagos, que “está impedido” porque “fáltale un pie”... Y luego dice de este personaje: “Como el maestro de Rincón y Cortado, Trampagos era jefe y director de la grey de lampesca, doctrinador de neófitos, profesor de esgrima tramposa, pro-

<sup>84</sup> Recuérdense las palabras que dice al oído de su mujer, “que tienen virtud para hacer volver de los desmayos”.

lector de jaques y amparo de “izas”. El los encubría en su casa, auxiliaba en sus apuros, servía de mediador con la justicia, los sobregaba en sus pendencias y los acomodaba en su oficio” (Op. cit., 595).

De todo cuanto a Trampagos se atribuye en el párrafo anterior nada consta, ni siquiera por alusión, en el entremés, si no es el hecho de que el rufián viudo es muy aficionado a la “esgrima tramposa”, precisamente profesor de ella. Y, cosa curiosa, éste es el único rasgo de todos los enumerados por Cotarelo, que falta a Monipodio.

No, Monipodio y Trampagos no se parecen en nada, como tan poco se parecen el ambiente del patio “limpio y aljimiado” a las puertas afuera de la vivienda del rufián viudo; ni los hermanos de cofradía, a los amigos que acuden a dar el pésame al enlutado matachón—entre los cuales sobresalen las daifas procaces y pendencieras—; ni el limpio banquete que ofrece a sus hijos el padre de la hermandad, convite en que se bebe vino en el “cuerno de orinar, que no está estrenado”; ni el baile con música de escoba nueva, tejoletas y chapín a la danza, ya no infantil y juguetero, sino hábil, rufianesca y provocativa del bailarín Escarramán y las mozas del partido.

Aquí, la “indulgencia estética” de Cervantes está reducida al mínimo, y no le basta con decir que la Mostrenca es “limpia por todo extremo” y la Repulida “olorosa más que la flor de azahar” para que la suciedad que muestra en este entremés deje de ser una “suciedad sucia”.

Sin embargo, lo plebeyo de este cuadro de costumbres—en otro aspecto admirable, y muy feliz en determinados acentos cómicos—tiembla y disimula, en un momento dado; más no por cierto gracias a la villana figura del protagonista—que sólo siente la muerte de coima por haber perdido en ella una “mina protosisca” y un “pozo de oro”, como atestiguan los cómico-obscenos y envidiosos comentarios de las demás rameras—sino gracias a un asomo de humana simpatía que culmina en regocijo y hace pensar, muy de lejos, en la solidaridad alegre de la cofradía de Monipodio.

Un rasgo interesante de este entremés es la extrema parodia que con intención satírica, hace Cervantes del sentimiento religioso. Esta parodia se halla también, con mayor equilibrio y moderación humorísticas, en *Rinconete* y *Cortadillo*, a propósito de los usos piadosos de la comunidad hampesca—las misas por los “bienhechores” difuntos, los rezos de la Pipota, las “candelicas” de las prostitutas—; pero en este entremés adquiere un tono que, siendo sumamente cómico es, a la vez y por lo mismo, mucho más corrosivo. El viudo y Chiquiznaque hablan así de la difunta:



“TRAMPAGOS—

.....  
Quince Cuaresmas, si en la cuenta acierto,  
pasaron por la pobre desde el día  
que fué mi cara agradecida prenda,  
en las cuales, sin duda, susurraron  
a sus oídos treinta y más sermones,  
y en todas ellas, por respeto mío,  
estuvo firme, cual está a las olas  
del mar movable la inmóvil roca.  
Cuántas veces me dijo la pobreta,  
saliendo de los trances rigurosos  
de gritos y plegarias y de ruegos,  
sudando y trasudando: “¡Plegue al Cielo,  
Trampagos mío, que en descuento vaya  
de mis pecados lo que aquí yo paso  
por ti, dulce bien mío!”  
RUFIAN—

¡Bravo triunfo!  
Ejemplo raro de inmortal firmeza  
Allá lo habrá hallado.

.....  
¡Oh hembra benemérita  
de griegas y romanas alabanzas!”

La evidente intención satírica respecto a parecidos “sentimientos  
ñadosos” —que el autor debe de haber hallado y conocido entre los  
miembros del hampa sevillana— no amengua del todo el atrevimiento  
e la burla que hay en este pasaje.<sup>85</sup>

\* \* \*

<sup>85</sup> Me extraña que quien como Américo Castro, atribuye a Cervantes un  
somos de hipocresía religiosa que le hace aventurar su inconformidad con ciertos  
unos del catolicismo, únicamente bajo el disfraz de bromas o chistes, no haya  
parado en estos pasajes que ridiculizan, en su misma esencia, la postura del ca-  
lífico ante lo divino. Menciona, en cambio, este autor detalles intrascendentes —el  
sario de Don Quijote hecho de nudos en los faldones de su camisa; la mudanza  
e aparejos a los asnos comparada con el cambio de capas de los cardenales de  
Iglesia...—; detalles que no afectan más que a cosas secundarias, y aun acceso-  
ias al catolicismo esencial, y que no implican siquiera falta de respeto. En todas  
sas bromas, Cervantes se muestra como lo que es: católico sincero; pero humorista,  
in que este “pero” quiera decir que lo uno está reñido con lo otro. Y me permito  
oner algunos ejemplos: Tirso de Molina, por boca del gracioso de una de sus co-  
redias llama a los canónigos de la catedral de Toledo, que van vestidos de rojo y  
rastrando las capas, “pulpos a lo divino”, y Vicente Espinel cuenta en *Marcos de  
bregón* una anécdota que —si falta del todo el sentido humorístico— puede pa-  
ecer impugnatoria del dogma de la omnipotencia divina: Van por la calle un es-  
añol y un portugués. Este cae y, cuando está tendido en tierra, aquél le dice:  
dios os ayude. Y el lusitano contesta: Ya no puede.

En el *Buscón* de Quevedo, el viejo clérigo poeta ha compuesto estos versos que  
socian a lo bufonesco el misterio de la Eucaristía:

“Pastores ¿no es lindo chiste,  
que es hoy el señor san Corpus Christe?”

*El vizcaíno fingido* presenta un episodio cómico-picaresco. El núcleo central de la acción —el fraude cometido con dos cadenas parcidas, una de oro y otra de alquimia— recuerda muchas tretas semejantes, que se hallan en diversas novelas de ese género. Pícaros son los personajes: el ambaucador Solórzano; su cómplice Quiñones —fingido vizcaíno—; las dos “señoras” del rumbo sevillano, Cristir y su amiga Brígida; el platero que engaña a su mujer y el alguacil venal, que recuerda al del “Coloquio”.

Con todo, la indulgencia humorística de Cervantes halla la manera de paliar con una sonrisa la malicia de la acción y, al menos, de sus principales actores.

Solórzano da indicios de que tiene cuentas pendientes con Cristir cuando dice: “...a pesar de la taimería de esta sevillana, ha de quedar esta vez burlada”; y de que las tiene también quizá con las mujeres en general, dan muestra los versos burlones del canto que los dos tramposos han concertado para celebrar el buen éxito de su trampa, y que cierran el entremés:

“La mujer más avisada,  
o sabe poco, o nonada”.

Decide pues, engañar a la dama; pero no sin ponerse un límite “...esta burla no ha de pasar de los tejados arriba [...] que no son

---

Hoy es el día de las danzas,  
en que el Cordero sin mancilla  
tanto se humilla  
que visita nuestras panzas;  
y entre estas bienaventuranzas  
entra en el humano buche...”;

y un ermitaño propone a Pablos y a un soldado: “Entretengámonos un rato, que la ociosidad es madre de los vicios; juguemos avemarías”.

Sin embargo, a nadie se le ocurriría llamar a Tirso, Espinel y Quevedo, católicos hipocritones, que encubren bajo capa de chiste su inconformidad con los cánones, el dogma de la omnipotencia de Dios, el Santísimo Sacramento y el avemaría.

Por otra parte, si Cervantes tuvo el valor de hablar, muy en serio por boca de Don Quijote, contra el eclesiástico palaciego de la corte de los duques, a riesgo de que se tuvieran por aludidos otros clérigos cortesanos y poderosos de su tiempo no veo por qué había de disimular, con gracejos hipócritas, otras inconformidades de menor cuantía, que en nada afectan a la más completa ortodoxia.

En nuestros días, Chesterton, el humorista y polémico defensor del catolicismo se permite, en sus novelas, bromas desmedidas en torno a temas de esta religión; y Escarpit dice: “...todos los dioses están amenazados por el humorismo: el Ejército [...] la Ciencia [...], el Comercio [...] la Administración [...] La Religión parece estar aún indemne. Esperemos, por aquellos a quienes les importa, que no lo estará por mucho tiempo, de otra suerte morirá. En nuestro mundo, tenso hasta el punto de ruptura, no hay nada que pueda sobrevivir a la seriedad excesiva.” (Op. cit., p. 72).

urlas las que redundan en desprecio ajeno". Y, efectivamente, Cristina no recibe más daño que la pérdida de unos cuantos escudos que, videntemente, no le hacen mucha falta.

Quiñones, a su vez, se resiste a tomar parte en el embuste, con n asomo de disgusto caballeresco, al considerar que la agraviada ha e ser una mujer, aún siéndolo de esa calidad: —“¿Tanta honra se quiere, tanta habilidad se muestra en engañar a una mujer, que lo más con tanto ahinco y ponéis tanta solicitud en ello?” Al cabo, sólo por dar gusto al amigo, promete colaborar con él, desempeñando l papel de vizcaino: —“...pues vos lo queréis, sea así. Digo que yo s ayudaré en todo cuanto habéis dicho, y sabré fingir tan bien como os, que no lo puedo más encarecer.”

Cristina, el más picaresco de los personajes, acepta “desollar cerrado como a gato” al que cree estudiante vizcaino —tan burro como liberal— en cuanto le parece que su propia ganancia en el asunto stá debidamente garantizada; y con la misma prontitud —nacida sin luda de la costumbre— se ofrece como encubridora de los amoríos del latero: —“Eso haré yo de muy buena gana [entretener a la esposa, levándola a la comedia] y aún si el señor vecino quiere mi casa y uanto hay en ella, aquí la hallará sola y desembarazada: que bien sé n qué caen estos negocios”. Sin embargo, Cervantes la envuelve n una luz de simpatía, que se hace más viva por el contraste que presenta con Brígida. Estos son los dos únicos personajes del entremés que ofrecen cierta caracterización, por cierto, opuesta; con oposición que recuerda la que establece Cervantes entre Francisquito y Juanico n *Los baños de Argel*; si bien el nivel moral en que coloca a las dos arejas es completamente diverso: excelso el de los niños mártires; astrero el de las mujeres. Desde un único punto de vista se parecen éstas a aquéllos: Cristina es humorista; Brígida es anti-humorista. Ésta se toma muy en serio como lo que es: ramera de cierta categoría, y se fabrica, con gran seriedad, un “yo” postizo de mujer principal; aquélla tiene conciencia de su propia realidad, hace chistes sobre ella, y a ella únicamente se atiende. En presencia de una situación adversa, Brígida actúa en forma melodramática; en tanto que Cristina la afronta risueñamente y extrae de ella lo mejor. Todo esto se aprecia en el diálogo que sostienen las dos mujeres, con motivo del reciente decreto sobre los coches y los mantos:

“BRIGIDA.—¡Doña Cristina, amiga, hazme aire, rociáme con un poco de agua este rostro, que me muero, que me fino, que se me arranca el alma! [...] Has de saber, hermana, que viniendo ahora a verte [...] oí que [...] estaba un pregonero pregonando que quitaban los coches, y que las mujeres descubriesen los rostros por las calles.

CRISTINA.—¿Y esa es la mala nueva? [...]

BRIGIDA.—¡Ay Cristina de mi alma! Que también oí decir que, aun-

que dejan algunos [coches], es con condición que no se presten, ni que ellos ande ninguna... Ya me entiendes.

CRISTINA.—Ese mal nos hagan; porque has de saber, hermana, q está en opinión, entre los que siguen la guerra, cuál es mejor, la caballería o la infantería, y hase averiguado que la infantería española lleva la ga a todas las naciones. Y ahora podremos las alegres mostrar a pie nuest gallardía [...] y más yendo descubiertos los rostros [...]

BRIGIDA.—¡Ay Cristina! [...] ¡Qué linda cosa era ir sentada en popa de un coche [...] cuando alguna vez me le prestaban y me ve sentada en él con aquella autoridad [...] me desvanecía tanto que cre bien y verdaderamente que era mujer principal, y que más de cuatro señoras de título pudieran ser mis criadas.

CRISTINA.—¿Veis, doña Brígida, cómo tengo yo razón en decir q ha sido bien quitar los coches, siquiera por quitarnos a nosotras el peca de la vanagloria? Y más que no era bien que un coche igualase a las tales con las tales [...] Así que, amiga, no debes congojarte, sino acomos tu brío y tu limpieza y tu manto de soplillo sevillano, y tus nuevos ch pines, en todo caso con las virillas de plata, y déjate ir por esas calles..

Y Cervantes pone empeño en redondear estos caracteres, mo trando a Brígida falsa en la amistad y envidiosa; y a Cristina un po ingenua, a pesar de la "tainería" que le atribuye Solórzano y, al fin: magnánima, pues invita a cenar a sus mismos burladores: —"Aho bien, yo quedo burlada, y, con todo esto, convidó a vuestas merced para esta noche"; si bien, este último rasgo parece mera exigencia d final feliz que Cervantes suele dar a sus entremeses.

La mayor comicidad de la obra reside en las "vizcainadas" c Quiñones, el lenguaje disparatado de los vascos que pueblan el teatr clásico español. No es gran cosa, ni por su originalidad ni por su cal dad, lo cual, unido a la falta de profundidad y de matiz afectivo c la piececita hace que, desde el punto de vista humorístico, sea menci que mediana, y apenas algo más que puramente picaresca.

\* \* \*

*El juez de los divorcios*, con no ser de los mejores entremeses c Cervantes, tiene, desde mi punto de vista, una peculiaridad digna o atención: en él, es perfectamente ostensible —aunque no muy hábil— el procedimiento cómico-humorístico o negativo-positivo, que empiez por destruir en el ridículo algún valor ideal de la existencia human —en este caso el amor entre casados— para sustituirlo al fin, dentr de la más plena afirmación, por otro valor restringido, pero real y acci sible. Otra peculiaridad es el empleo de la sátira, a la manera cer vantina.

Tres parejas desavenidas y un marido exasperado por su consorte se presentan ante el tribunal de los divorcios, formado por juez procurador y escribano. Los siete litigantes exponen sus motivos presentan sus demandas que son admitidas a prueba, ya que, al parecer del juez, esos motivos no son suficientes: "Si eso bastase para descasarse los casados, infinitísimos sacudirían de sus hombros e

go del matrimonio". Dos músicos interrumpen la audiencia para anunciar: "Señor juez, aquellos dos casados tan desavenidos que vuesa merced concertó, redujo y apaciguó el otro día, están esperando a vuesa merced con una gran fiesta en su casa..." Y el entremés termina, a la manera de Cervantes, con música y canto, en lugar del pleito y los pasajes que, antes de él, se acostumbraban para finalizar este género de obras.

Los tipos presentados tienen algo de caracteres reales; pero la estilización satírico-humorística les da un aire de caricaturas, levemente cómicas. Maridos y mujeres son ridículos y reprobables en sus miradas domésticas y sus mezquindades recíprocas; pero vagamente conmovedores en su desengaño, en su falta de amor, y en su "soledad de los dos en compañía". Son, pues, ambivalentes; y quizá por eso, con ser tipos comunes y vulgares, tienen un dejo de rareza y peculiaridad. Dice de ellos Cotarelo y Valledor: "Cervantes gustaba de copiar lo raro, aquello que por alguna razón hería su fantasía, especialmente desde el punto de vista de lo cómico, y aun mejor de lo burlesco; lo vulgar, lo corriente, lo anodino, no tenía atractivos para él. Y como los tipos cómicos que desfilan ante la silla del juez de los divorcios son hartos humorísticos, encajan a las mil maravillas dentro del genio artístico de un autor." (Op. cit., p. 652).

Efectivamente, se trata de tipos humorísticos; mas no es verdad que por serlo se ajusten al genio de su creador —que no es mera habilidad de copista—, sino al revés: son humorísticos porque así los forjó Cervantes, tomándolos de "lo vulgar, lo corriente y anodino", que sí tenía interés para él, como materia maleable de su personal estilización estético-humorística. Precisamente con esta galería de tipos, reales pero caricaturescos, ordinarios pero raros, y sin los extremos burlescos que caracterizan a otros entremeses, el autor logra revelar la comicidad, a veces un poco triste y sórdida, de lo cotidiano: en este caso, de la vida conyugal y doméstica.

La parte positiva o fase de reafirmación del procedimiento es demasiado brusca y obvia en este entremés. "Su fábula —dice Ricardo Rojas— muestra las pequeñas miserias de la vida conyugal, pero deja riunfar, no ya el amor, sino la bondad inteligente".<sup>86</sup> Esta especie de sabiduría humorística, que se sobrepone a la muerte del amor y se reconcilia con la limitada realidad que representa la mutua y benevolente tolerancia, no aparece integrada al movimiento dramático —quizá la brevedad de la pieza no permitió que esto se lograra —sino que se muestra, con deliberación demasiado evidente, en la alusión a la pareja reconciliada, en las palabras del juez: "...plugiere a Dios que todos

<sup>86</sup> Citado por Angel Valbuena Prat en su "Estudio preliminar" a las "Obras Completas" de Cervantes. Aguilar.—Madrid, 1956, p. 25.

los presentes se apaciguasen como ellos”; y en la moraleja que sir de estribillo a la canción final:

“Más vale el peor concierto  
que no el divorcio mejor.”

\* \* \*

De *La guarda cuidadosa* dice Cotarelo: “Los tipos son un tan apayasados; las escenas que entre ellos ocurren poco verosímiles, los dichos y lances, algo burdos y chocarreros. Por estas razones, *La Guarda* es quizá el sainete de Cervantes que más risa produce; pero el que menos admira: no hay allí pintura de costumbres tomadas de realidad, profundidad psicológica, observación de la vida...” (p. 646)

Mi apreciación sobre este entremés es diferente. Me parece por el contrario, el primero —en el orden en que los voy analizando— que logra un mesurado equilibrio entre lo serio y lo risible, entre lo hondo y lo superficial y, sobre todo, entre lo triste y lo alegre. Es un piececita humorística, llena a la vez de gracia y de emoción; humana sin sentimentalismo y burlona sin malevolencia.

Por su asunto, pudiera muy bien caer en lo sentimental: un soldado venido a menos, arruinado y ya no joven se enamora tan perdidamente de una hermosa fregoncilla, que se vuelve su “guarda cuidadosa”, su centinela constante, capaz de sufrir su desprecio y desprenderse de la nonada que aun posee, con tal de alejar de la casa donde ella sirve a todo varón que pueda tener asomos de pretendiente. Pero su guardia de amor, que ha durado treinta y nueve días, resulta infructuosa, porque la muchacha da la mano de esposa a un rival joven, favorecido por la fortuna, y seguro de sí mismo: el sotasacristán de la parroquia. Pero he aquí que, en este lance triston, la gracia se filtra de tal manera, que todas las situaciones y todos los personajes están matizados por ella, y el entremés resulta francamente risueño.

Los tipos, que Cotarelo llama “apayasados”, pueden indudablemente ser interpretados como tales en una representación determinada de este entremés, ya que Cervantes no puso ni a éste ni a otro ninguno, acotaciones que pudieran limitar su interpretación; pero no lo son de suyo, juzgando exclusivamente por los parlamentos y acciones que su autor les atribuye. Los dos personajes principales, el soldado y el sacristán, son, efectivamente, como muchos han dicho, tipos sociales, y en representarlos como tales, Cervantes no hace mucho más que otros autores de teatro menor y festivo de su época, en el que ya era costumbre oponer soldados a sacristanes, principalmente en lances amorosos. Pero la “guarda cuidadosa” y el sotasacristán Pasillas tienen, además, una individualidad interesante.

Cotarelo deja muy mal parado al soldado pobre y andrajoso, cuando lo llama fanfarrón, vano, entrometido, iluso y, sobre todo, co-

barde. En otro párrafo, continúa la serie de los vituperios a este personaje; pero no puede evitar el cerrarlo así: “Mas yo no sé que dejo de noble resignación o de amargura hay en el soldado de *La guarda cuidadosa* que, lejos de producir desprecio, inspira simpatía y lástima”. (p. 636). Ese dejo indefinible es la humanidad del soldado que —como en Don Quijote, y aun estando a enorme distancia de él— asoma constantemente, por encima de la miseria de sus andrajos, de la mezquindad de los “tesoros” que ofrece por el amor de Cristina, del humo de sus alardes, y del evidente ridículo de sus pretensiones. El aspecto quijotesco —aun pálido y lejano— de este personaje, es lo que da al entremés su mayor acento humorístico.

El soldado —(lástima que Cervantes no le haya dado un nombre; pues lo merece tanto como algunas otras de sus criaturas por él bautizadas)— recuerda al Don Quijote de la segunda parte, cuando, derrotado en su ilusión amorosa y cada vez más acosado por la realidad, se niega heroicamente a reconocerla, considerándola —por un esfuerzo gigantesco de voluntad— como sombra, ficción, engaño o hechura de encantadores. Así, el enamorado de Cristina, se enfrenta a una realidad tan poderosa como es el rival joven, alegre y predilecto de su dama, y la niega rotunda y tercamente:

“SOLDADO.—¿Qué me quieres, sombra vana?

SACRISTAN.—No soy sombra vana, sino cuerpo macizo.

SOLDADO.—Pues con todo eso, por la fuerza de mi desgracia, te conjuro que me digas quién eres y qué es lo que buscas por esta calle...”

El soldado es, en verdad, iluso fanfarrón y vano. Dice al sacristán:

“Si esta muchacha ha correspondido tan altamente, lo cual yo no creo, a la miseria de tus dádivas,<sup>87</sup> ¿cómo corresponderá a la grandeza de las mías? Que el otro día le envié un billete amoroso escrito, por lo menos, en un revés de un memorial que di a Su Majestad significándole mis servicios y mis necesidades presentes (que no cae en mengua el soldado que dice que es pobre), el cual memorial salió decretado y remitido al limosnero mayor.<sup>88</sup> Y sin atender a que, sin duda alguna, me podría valer cuatro o seis reales, con liberalidad increíble y con desenfado notable escribí en el revés de él, como he dicho, mi billete, y sé que de mis manos pecadoras llegó a las suyas casi santas”.

En medio de la ironía con que Cervantes trata a este personaje, es imposible dejar de percibir, en el parlamento citado, en contraste

<sup>87</sup> “una de estas cajas de carne de membrillo, muy grande, llena de cerceaduras de hostias blancas como la misma nieve, y de añadidura cuatro cabos de vela de cera, asimismo blancas como un armiño” y “en un billete envueltos cien mil deseos de servirla”.

<sup>88</sup> Confiesa aquí el soldado que su asunto ha sido fallado, y que no se le considera merecedor sino de una limosna.

con la comicidad del absurdo encarecimiento, un dejo humano de noble tristeza y de humildad. El soldado es el vencido que no quiere declararse tal; y la contradicción de sus palabras es indicio de la lucha entre su razón y su amorosa terquedad.

Otras veces, se muestra vano, iluso y fanfarrón a secas. Dice al amo de Cristina:

“Vuesa merced [...] pase los ojos por esos papeles y verá en ellos [...] que estoy consultado en uno de tres castillos y plazas que están vacas en el reino de Nápoles [y] por fuerza, si no se cae el cielo, tengo de salir proveído en una destas plazas, y quiero casarme ahora con Cristina; y, siendo yo su marido, puede vuesa merced hacer de mi persona y de mi mucha hacienda como de cosa propia...”

Pero ¿acaso no es vano, iluso y hasta fanfarrón Don Quijote cuando, al ruido de “golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas” de los inofensivos batanes, “saltó sobre Rocinante y, embrazando su rodela, terció su lanzón y dijo:

—Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del Cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro [...] Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos...?”

El custodio de Cristina se parece también a Don Quijote en que es, por enamorado —que es casi lo mismo que serlo por loco— entrometido. El heroico entrometimiento del caballero lo lleva a disparates en los que muestra admirables virtudes, y de los que siempre sale vejado y tundido; el del soldado le hace ejercitar una paciente fidelidad, y un generoso desprendimiento, que también caen en el vacío y en el ridículo. Treinta y nueve días dura su guardia amorosa, y es de presumir que durante ellos se ha ido enfrentando a otros “pretendientes” y se ha ido desprendiendo de otros “tesoros”, pues en el último día de ella, afronta al sacristán, al santero, al buhonero y al zapatero, y —dando de su pobreza— entrega, para alejarlos, “un cuarto de a ocho”, y sus últimas tres pertenencias: un mondadientes, “una muy mala banda y un antojo”, en el que lleva guardada su “preciosa” documentación.

—“¿Y de qué manera [le pregunta el sacristán] ha correspondido Cristina a la infinidad de tantos servicios como le has hecho?” —“Con no verme, [responde con humilde veracidad el soldado] con no hablarme, con maldecirme cuando me encuentra por la calle, con derramar sobre mí las lavazas cuando jabona y el agua de fregar cuando friega; y esto es cada día, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta; porque soy su guarda cuidadosa...”

Cobarde llama también Cotarelo al soldado del entremés, y éste sí es rasgo que no aparece por ninguna parte. No acomete al sacristán



ival por hallarse éste desarmado, y por otra razón que expresa: "...ráyase de aquí el señor sotasacristán, que, por haber tenido y tener respeto a las órdenes que tiene, no le tengo ya rotos los casos"; ni al cantero, buhonero y zapatero, porque no es ningún valentón que use la violencia antes que las palabras o las dádivas, aun pequeñas; mas cuando vuelve el rival, armado y acompañado, hace frente a la cómica pelea entre apóstrofes, aunque de lejos, quijotescos: "¡Ladrones! ¿A traición y en cuadrilla? ¡Sacristanes falsos, voto a tal, que os tengo de horadar, aunque tengáis más órdenes que un ceremonial!". Al final del entremés, se rinde y acepta su derrota al modo de quien, destruida su ilusión, no puede sino abrir —como Don Quijote al fin de su vida— los ojos a la realidad. Cristina escoge libremente y en su presencia, y el enamorado es vencido únicamente por la voluntad de la que ama:

**"SOLDADO.**—Niña, échame el ojo. Mira mi garbo; soldado soy, castellano pienso ser, brío tengo de corazón, soy el más galán hombre del mundo, y por el hilo de este vestidillo podrás sacar el ovillo de mi gentileza.

**SACRISTAN.**—Cristina, yo soy músico, aunque de campanas; para adornar una tumba y colgar una iglesia para fiestas solemnes, ningún sacristán me puede llevar ventaja; y estos oficios bien los pudo ejercitar casado, y ganar de comer como un príncipe.

**AMO.**—Ahora bien, muchacha; escoge de los dos el que te agrada, que yo gusto de ello, y con esto pondrás paz entre dos tan fuertes competidores.

**SOLDADO.**—Yo me allano.

**SACRISTAN.**—Y yo me rindo.

**CRISTINA.**—Pues escojo al sacristán."

Risible es el soldado: en cada actitud y en cada palabra, la ironía de Cervantes lo cubre de ridículo; y sin embargo, en el mismo punto en que hace reír, despierta una leve pesadumbre, surgida de la simpatía. Por ejemplo, en la escena y los versos a que dan lugar las chinelas que el zapatero lleva a entregar a Cristina; versos y escena en que la comicidad corre parejas con el encarecimiento poético de la pequeñez del pie de la niña, la patética reiteración del tema de la pobreza del enamorado, la manifestación de su vanidad —ahora literaria— y el desahogo de su ternura sobre los zapatos de su amada, ya que no puede ser sobre su misma persona:

**"SOLDADO.**—¿No me haría vuesa merced una merced, que sería para mí muy grande, y es que me fiase estas chinelas, dándole yo prendas que lo valiesen, hasta desde aquí a dos días, que espero tener dineros en abundancia? [...] Yo le daré a vuesa merced un mondadientes,<sup>89</sup> que lo

<sup>89</sup> Después resulta que el mondadientes no es ni siquiera de plata, sino "una biznaga que apenas vale dos maravedís".

estimo en mucho [...] añadiré esta banda y este antojo, que al buen pagador no le duelen prendas.

ZAPATERO.—Aunque zapatero, no soy tan descortés que tenga d despojar a vuesa merced de sus joyas y preseas. Vuesa merced se queda con ellas, que yo me quedaré con mis chinelas, que es lo que me está más a cuento.

SOLDADO.—¿Cuántos puntos tienen?

ZAPATERO.—Cinco escasos.

SOLDADO.—Más escaso soy yo, chinelas de mis entrañas, pues no tengo seis reales para pagaros, chinelas de mis entrañas. Escuche vuesa merced, señor zapatero, que quiero glosar aquí de repente este verso, que me ha salido medido:

.....  
Estas son vuestras hazañas,  
fundas pequeñas y hurañas,  
que ya mi alma imagina  
que sois, por ser de Cristina,  
“chinelas de mis entrañas”.

El sotasacristán es un buen muchacho lealmente enamorado, tan joven como lo muestran su travesura; su desenfado que le lleva a dar música a Cristina con las campanas de la parroquia —“que tengo enfadada [dice] a toda la vecindad con el continuo ruido que con ellas hago, sólo por darle contento”—; su propia seguridad que se traduce en divertidas pullas al rival, de antemano vencido; y hasta la pronta correspondencia de la fregoncita. Esta, “bonita como un oro” y “como unas perlas”, es una encantadora figura cervantina, ligeramente ambigua, bosquejada con poquísimos trazos: casi niña, carece de comprensión y de piedad hacia la fiel devoción del enamorado viejo y ridículo. En la brevísima escena de su aparición muestra temor y decisión, vergüenza y desenfado, sumisión a los amos que la han criado y arrestos de propia voluntad. Y por encima de todo, algo que no se sabe si es ingenuidad infantil o aguda y traviesa picardía. Sus amos —él y ella— aun fugazmente entrevistos, son dos figuras humanas a lo Cervantes, sin asomos de caricatura. Pero mejor que yo expresarán todo esto los mismos personajes: Al ruido de la pendencia entre el soldado y el sacristán, secundado por otro; en presencia del amo de Cristina, que trata de pacificarlos, acuden la fregona y su ama.

“ELLA.—¡Ay marido mío! ¿Estáis, por desgracia, herido, bien de mi alma?

CRISTINA.—¡Ay, desdichada de mí! Por el siglo de mi padre que son los de la pendencia mi sacristán y mi soldado!

SOLDADO.—Aun bien que voy a la parte con el sacristán: que también dijo “mi soldado”.

AMO.—No estoy herido, señora; pero sabed que toda esta pendencia es por Cristina [...] estos galanes andan celosos por ella.

ELLA.—¿Y es esto verdad, muchacha?

CRISTINA.—Sí, señora.

ELLA.—¡Mirad con qué poca vergüenza lo dice! ¡Y hate deshonrado alguno de ellos?

CRISTINA.—Sí, señora.

ELLA.—¿Cuál?

CRISTINA.—El sacristán me deshonró el otro día, cuando fui al castro.

ELLA.—¿Cuántas veces os he dicho yo, señor, que no saliese esta muchacha fuera de casa, que ya era grande y no convenía apartarla de nuestra vista? ¿Qué dirá ahora su padre, que nos la entregó limpia de polvo y paja? Y, ¿dónde te llevó, traidora, para deshonrarte?

CRISTINA.—A ninguna parte, sino allí, en mitad de la calle.

ELLA.—¿Cómo en mitad de la calle?

CRISTINA.—Allí, en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios y de todo el mundo, me llamó de sucia y de deshonesta y de poca vergüenza [...] y todo por estar celoso de aquel soldado.

AMO.—Luego ¿no ha pasado otra cosa entre ti ni él sino esa deshonra que en la calle te hizo?

CRISTINA.—No, por cierto; porque luego se le pasó la cólera [...] Y más, que todo cuanto me dijo fué confiado en esta cédula que me ha dado de ser mi esposo, que la tengo guardada como oro en paño.

.....  
SACRISTAN.—Debajo de decir que la quiero bien, se incluye todo aquello que ella quisiere que yo haga por ella; porque quien da la voluntad, lo da todo.

AMO.—Luego, si ella quisiese, ¿bien os casaría con ella?

SACRISTAN.—De bonísima gana, aunque perdiese la expectativa de tres mil maravedís de renta que ha de fundar ahora sobre mi cabeza una abuela mía, según me han escrito de mi tierra.

AMO.—¿Tienes deseo de casarte, Cristinica?

CRISTINA.—Sí tengo.

AMO.—Pues escoge de estos dos que se te ofrecen, el que más te agrade.

CRISTINA.—Tengo vergüenza.

ELLA.—No la tengas; porque el comer y el casarse ha de ser a gusto propio, y no a voluntad ajena.

CRISTINA.—Vuestas mercedes, que me ha criado, me darán marido como me convenga; aunque todavía quisiera escoger..."

Hecha la elección, el amo olvida la altanería con que, poco antes, el soldado le ha exigido la entrega de Cristina y, compadecido tal vez, lo invita a la fiesta del desposorio:

"AMO.—Pues llamen a esos oficiales de mi vecino el barbero. para que con sus guitarras y voces nos entremos a celebrar el desposorio cantando y bailando, y el señor soldado será mi convidado.

SOLDADO.—Acepto;

que donde hay fuerza de hecho se pierde cualquier derecho.

MUSICOS.—Pues hemos llegado a tiempo, este será el estribillo de nuestra letra (Cantan el estribillo)".

Este obligado final feliz no impide que el entremés de "La guarda cuidadosa" sea, en su conjunto, agridulce, y que el desdén amor

del soldado “que es sólo en los años viejo”, nos haga pensar, en algún momento, en la afición ignorada del cincuentón Alonso Quijano por la “moza labradora de muy buen parecer”, Aldonza Lorenzo.

Dice de ésta el hidalgo Quijano —no Don Quijote— a Sancho —“...en doce años que ha que la quiero más que a la lumbré de estos ojos que ha de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; y aun podrá ser que de estas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba...” (I-25); y dice de su fregona “la guarda cuidadosa” —“Si voluntades se toman en cuenta, treinta y nueve días hace hoy que, al entrar de la puente segoviana, di yo a Cristina la mía, con todos los anexos a mis tres potencias” [y ella me corresponde] “con no verme, con no hablarme [...] y esto es cada día, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta...”

\* \* \*

*La elección de los alcaldes de Daganzo* es, a primera vista, un simple cuadro de costumbres aldeanas, por el que desfila una galería de tipos semi-reales, semi-caricaturescos. Varios de ellos, y la piecicita en general, recuerdan un pasaje similar de *Pedro de Urdemalas*. Pero el risueño costumbrismo del entremés esconde cierta complejidad ideorrealista y serio-cómica. El análisis descubre dos elementos opuestos, muchas veces aislados; pero que, en el conjunto logran, de alguna manera, la fusión humorística.

El elemento más aparente y abundante es el cómico-realista. Esta realidad estilizada hacia lo risible está representada por casi todos los tipos que intervienen en la breve y sencilla acción. Ésta se reduce a una junta de dos regidores, un escribano y un bachiller, reunida con objeto de examinar quién, de cuatro labradores presentes, es más digno de ocupar el cargo de alcalde; junta que termina en el canto y baile acostumbrados, a cargo de un grupo de gitanos. Los regidores Panduro y Algarroba recaen, constante y automáticamente, en chistosos juegos verbales de errores y reprensiones recíprocas,

“que siempre que Panduro y Algarroba  
están juntos, al punto se levantan  
entre ellos mil borrascas y tormentas  
de mil contradictorias intenciones”;

el escribano Estornudo es el tipo risible por demasiado serio y formal, tan indignado contra cualquier digresión, que merece este comentario:

“..... Bien parece,  
que se llama Estornudo el escribano,  
que así se le encarama y sube el humo”;

y tres de los candidatos al cargo de alcalde resultan cómicos en las habilidades que alegan para merecerlo; Jarrete es maestro

“en tirar con un arco de bodoques  
.....  
que, si no fuese porque los más tiros  
se da en la mano izquierda, no habría pájaro  
en todo este contorno...”;

Berrocal es catador de vinos, y dice:

“sesenta y seis sabores estampados  
tengo en el paladar, todos vináticos  
.....  
[y] cuando estoy armado a lo de Baco,  
así se me aderezan los sentidos,  
que me parece a mí que en aquel punto  
podría prestar leyes a Licurgo...”;

Humillos alega:

“Leer no sé, más sé otras cosas tales,  
que llevan al leer ventajas muchas.  
BACHILLER.— Y ¿cuáles cosas son?  
HUMILLOS.— Sé de memoria  
todas cuatro oraciones, y las rezo  
cada semana cuatro y cinco veces.  
.....  
Con esto y con ser yo cristiano viejo  
me atrevo a ser un senador romano”.

El último personaje que aparece, el sotasacristán entrometido que reprende el canto y baile de los gitanos, admitido en tan seria reunión, es un figurón risible, que arrastra a todos los demás personajes —menos a uno— en la comicidad de la escena final de su manteamiento.

El elemento ideal, tratado de manera absolutamente seria, está representado por la digna figura —en ningún momento, ni siquiera levemente caricaturesca— del cuarto candidato, el labrador Pedro Rana, a quien Cervantes no da más rozadura cómica que la que puede resultarle de su nombre. Pedro Rana se opone a todas las demás figuras por su dignidad; y a sus tres contendientes, por el auténtico valor de las calidades que lo hacen merecedor del cargo, frente a las “habilidades”, inútiles para el mismo, que aquellos alegan. Aumenta este contraste el hecho de que Humillos, el que se dice “cristiano viejo” que “cada semana cuatro y cinco veces” reza “todas cuatro oraciones”, habla de asegurar y apresurar su propio nombramiento, mediante el soborno:

“RANA.— ¿De qué os sentís, Humillos?  
HUMILLOS.— De que vaya  
tan a la larga nuestro nombramiento.  
¿Hémoslo de comprar a gallipavos,  
a cántaros de arropo y a abiervadas,

y botas de lo añejo tan crecidas  
que se arremetan a ser cueros? Díganlo  
y pondráse remedio y diligencia.”

A toda esta realidad y caricatura de realidad se opone Pedro Rana, el juez ideal, con su firmeza, su justicia y su humanidad:

“Yo, señores, si acaso fuese alcalde,  
mi vara no sería tan delgada  
como las que se usan de ordinario:  
de una encina o de un roble la haría,  
y gruesa de dos dedos, temeroso  
que no me la encorvase el dulce peso  
de un bolsón de ducados, ni otras dádivas,  
o ruegos, o promesas, o favores,  
que pesan como plomo, y no se sienten  
hasta que os han brumado las costillas  
de cuerpo y alma; y, junto con aquesto,  
sería bien criado y comedido,  
parte severo y nada riguroso;  
nunca deshonraría al miserable  
que ante mí le trujesen sus delitos;  
que suele lastimar una palabra  
de un jüez arrojado, de afrentosa,  
mucho más que lastima su sentencia,  
aunque en ella se intime cruel castigo”.

Buen sentido, junto con firmeza de criterio y voluntad, aunque exentos de ira y apasionamiento personal, muestra en todas sus demás intervenciones en la obra. A Humillos, que cree poder gobernar con saber las cuatro oraciones, pregunta con sencillez:

“Y ¿con eso pensáis de ser alcalde?”;  
y al sotasacristán que intervine en lo que no es de su competencia, amonesta con severidad:

“..... ¿Quién te mete  
a ti en reprehender a la justicia?  
¿Has tú de gobernar a la república?  
Métete en tus campanas y en tu oficio.  
Deja a los que gobiernan; que ellos saben  
lo que han de hacer, mejor que no nosotros.  
Si fueren malos, ruega por su enmienda;  
si buenos, porque Dios no nos los quite.”

Sin embargo, cuando lo ve castigado con el manteamiento —acto en el que no intervine— pide para él indulgencia, sin dejar de insistir en cual debe ser en adelante la conducta del castigado:

“RANA.— Basta, no más: aquí cese el castigo;  
que el pobre debe estar arrepentido.  
SACRISTAN.— Y molido, que es más. De aquí adelante

me coseré la boca con dos cabos  
de zapatero.

RANA.—

Aqueso es lo que importa.”

Estos dos elementos, el real y el ideal, el risible y el serio, están aislados, frente a frente —pues la figura del juez ideal no está bajada ni disminuida, ni mezclada con ningún rasgo cómico o realista— a no ser por la técnica utilizada, un poco diferente de la que usa Cervantes en otros entremeses y en otras de sus obras humorísticas en general. Un personaje es lazo de unión entre el elemento serio y el cómico. Este es el bachiller Pesuña, que parece presidir y, de hecho, dirige, con gravedad y acierto, la junta de los electores; pero que también interviene activamente en los incidentes cómicos o festivos. Al principio del entremés, lo atinado y justo de sus palabras y comentarios, lo sitúa del mismo lado que al ideal Pedro Rana. Por ejemplo, cuando los demás expresan su voto a la ligera:

“PANDURO.— Este lleva mi voto.  
ESCRIBANO.— Y aun el mío  
ALGARROBA.— A Berrocal me atengo.  
BACHILLER.— Yo a ninguno,  
si es que no dan más pruebas de su ingenio  
a la jurisprudencia encaminadas”;

cuando Humillos habla de comprar el cargo, pues reprende:

“No hay sobornos aquí, todos estamos  
de un común parecer, y es, que el que fuere  
más hábil para alcalde, ése se tenga  
por escogido y por llamado.”;

pero esta seriedad no impide que, sin salir de ella, el bachiller intervienga en situaciones cómicas, y aun dé lugar a ellas. Es él quien, con palabras serias aunque con intención burlona, pone por un instante a vara de alcalde en manos de Humillos, creando así el momento más retamente humorístico de la pieza —de que hablaré después—; él quien admite apresuradamente el bullicio y la risa de los gitanos en la solemnidad de la reunión electoral: “Éntren” “Éntren luego”; y él quien suscita la cómica situación final del manteamiento del sacristán, y toma en ella parte más activa:

“BACHILLER.— ¡Agarradle, Jarrete!  
JARRETE.— Ya le agarro  
BACHILLER.— Traigan aquí una manta, que por Cristo,  
que se ha de mantear este bellaco.  
.....  
PANDURO.— Agora lo veredes, dijo Agrajes.  
SACRISTAN.— No hay Agrajes aquí.  
BACHILLER.— Pues habrá grajos

que te piquen la lengua y aun los ojos.

ALGARROBA.— No ha de quedar por manta.

BACHILLER.— Asgan, pues, todos,  
sin que queden gitanos ni gitanas.  
¡Arriba, amigos!”

Por otra parte —con exclusión de Pedro Rana— en muchos de los demás personajes o elementos se da, en determinado momento, cierta penetración o ingerencia de lo cómico en lo serio y viceversa. Por ejemplo, es el risible Algarroba quien sugiere algo que, tal vez, el autor pensaba muy seriamente:

“que, pues se hace examen de barberos,  
de herradores, de sastres, y se hace  
de cirujanos y otras zarandajas,  
también se examinasen para alcaldes,  
y, al que se hallase suficiente y hábil  
para tal menester, que se le diese  
carta de examen...”;

y las críticas contra la compra de cargos públicos, contra los gobernantes hipócritas e ineptos, y contra los clérigos que olvidan su ministerio por inmiscuirse en el gobierno de lo temporal, están dadas mediante personajes, motivos y parlamentos netamente cómicos.

El momento más logrado, humorísticamente, es una secuencia en la que Pedro Rana se ve, aunque de lejos, afectado por una observación primero, y después, por una cómica afirmación de Humillos respecto a sí mismo; con lo que Cervantes introduce, con la risa en los labios, la idea de que el juez ideal antes de tomar el cargo, puede dejar de serlo, una vez conseguido éste; en tanto que el pícaro, no dejará de ser pícaro, cuando tenga en sus manos la vara del poder.

“HUMILLOS.— Esos ofrecimientos que ha hecho Rana,  
son desde lejos. A fe que si él empuña  
la vara, que él se trueque y sea otro hombre  
del que ahora parece.

.....  
Y más añadido:  
que, si me dan la vara, verán como  
no me mudo, ni trueco, ni me cambio.”

Después, con motivo de la entrega simulada del cargo que el bachiller hace a Humillos, un chiste de Algarroba, preñado de doble sentido, trae consigo la crítica humorística a la justicia injusta, es decir, a toda esa máquina y engranaje de injusticia disimulada y legalizada, que inutiliza y anula la honradez personal de tal o cual gobernante o magistrado. Dice el bachiller a Humillos:

“Pues veis aquí la vara, y haced cuenta  
que sois alcalde ya.



ALGARROBA.— ¡Cuerpo del mundo!

¿La vara le dan zurda?

HUMILLOS.— ¿Cómo zurda?

ALGARROBA.— Pues ¿no es zurda esta vara? Un sordo o mudo lo podrá echar de ver desde una legua.

HUMILLOS.— ¿Cómo, pues, si me dan zurda la vara, quieren que juzgue yo derecho?

ESCRIBANO.— El diablo tiene en el cuerpo este Algarroba; ¡miren dónde jamás se han visto varas zurdas!"

El entremés termina sin elección; pero con el presentimiento alegre de que ésta ha de recaer sobre el juez ideal:

BACHILLER.— Quedarse ha la elección para mañana, y desde luego doy mi voto a Rana.

GITANO.— ¿Cantaremos, señor?

BACHILLER.— Lo que quisiéredes.

PANDURO.— No hay quien cante cual nuestra Rana canta.

JARRETE.— No solamente canta, sino encanta.

(Entranse cantando: "Pisaré yo el polvico")

\* \* \*

*El retablo de las maravillas* es uno de los más admirables entremeses cervantinos, a pesar de la falta de originalidad de su tema, que se relaciona con el cuento del traje invisible del rey, recogido ya en *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel. La manera de tratar ese tema, la complejidad que Cervantes introduce y maneja con absoluta soltura, y el acento humano que da a la obra, hacen de ésta una genuina creación del autor del *Quijote*.

Dos pícaros titereros, de los muchos que recorrían España en el siglo xvii —Chanfalla y la Chirinos, él y ella ligados por relación que el entremés deja en ambigua— se proponen y logran medrar a costa de la ingenuidad de unos labradores. Para ello, ofrecen a éstos —representados por un gobernador, un alcalde, un regidor y un escribano— mostrarles un retablo fabricado por el sabio astrólogo Tontonelo, cuya virtud consiste en que sólo pueden ver las cosas que en él se muestran quienes sean hijos de legítimo matrimonio, y verdaderos cristianos viejos. Tomando así como piedra de toque el punto más vulnerable de la sociedad española de la época: el del linaje honrado y limpio —en realidad o en apariencia— se hacen pagar por adelantado, y se atreven a mostrar impunemente ante los campesinos —a los que se suman después las hijas del regidor y del alcalde, y un sobrino de este último— el vacío de un retablo que no contiene figura alguna y que, reducido a una simple manta, provoca, sin embargo, en el auditorio, las reacciones más falsas y excesivas, primero, y una verdadera alucinación, hacia el final: La intervención violenta de un furrier que llega, con una compañía de soldados, pone fin al falso espectáculo;

pero no al engaño, que se ha consumado en los personajes del entre-  
més, y seguirá consumándose en otros muchos, conforme al parlamenti-  
de Chanfalla que cierra la obra, y que está cargado de intención, por  
parte del autor: “El suceso ha sido extraordinario; la virtud del Re-  
tablo sigue en su punto, y mañana lo podremos mostrar al pueblo; y  
nosotros mismos podremos cantar el triunfo desta batalla, diciendo  
¡Vivan Chirinos y Chanfalla!”

Como en los demás entremeses de Cervantes, el aspecto más su-  
perficial y primeramente perceptible es el de la comicidad, que en  
este caso, tiene un matiz francamente satírico, o sea, de crítica por e-  
ridículo. La comicidad de este entremés tiene un sello especial de per-  
fección, de equilibrio, de sobriedad de elementos y, sin embargo, de  
extraordinaria brillantez. Fluye y desborda; pero no es desaforada, y  
salvo el juego de errores verbales y reprensiones, que se establece  
entre el alcalde Benito Repollo y el escribano Capacho —y que Cer-  
vantes prodiga en otros lugares de su producción— sus diversos re-  
cursos tienen una calidad que los hace adecuados a la profundidad  
de pensamiento y sentimiento que, dentro de sus exiguas propor-  
ciones, la obrita alcanza a contener.

No está de más, por ejemplo, el rabelín, músico desmedrado y feo  
que acompaña a los pícaros titereros y que suscita entre otros de los  
personajes diversas reacciones de antipatía y simpatía:

“BENITO.—¿Músico es éste? Métnle también detrás del repostero,  
que a trueco de no velle, daré por bien empleado el no oílle.

CHANFALLA.—No tiene vuestra merced razón, señor alcalde Re-  
pollo, de descontentarse del músico, que en verdad que es muy buen cris-  
tiano y hidalgo de solar conocido.”

Cervantes hace que el malicioso Chanfalla aproveche a este “mú-  
sico aduendado”, a esta “sabandija” y “desventurada criaturilla” para  
hincar más hondamente, en el ánimo de los puntillosos lugareños —cuyo  
engreimiento de gente pueblerina principal se siente, durante todo el  
entremés; sin necesidad de acotaciones— la pulla de la limpieza del li-  
naje y de la heredada integridad de la fe. En cambio, tal vez sí salga  
sobrando el diálogo entre el gobernador, que tiene sus “puntas y collar  
de poeta”, y la Chirinos; pequeño entremés satírico-literario dentro del  
entremés, que se desvía por completo de la intención principal.

El engaño que constituye el meollo de la acción es de elevada  
calidad cómica, a lo que contribuye la manera de presentarlo, mediante  
ese “crescendo” burlesco-alegre, que oculta una profundidad cada vez  
mayor, y que Cervantes suele emplear en los entremeses. En el des-  
arrollo de esa acción, a la comicidad verbal se aúna la de las diversas  
situaciones a que dan lugar las figuras que “aparecen” en el retablo,  
sugeridas únicamente por la voz de Chanfalla o Chirinos, y cada vez

nás corporeizadas dentro de la fantasía de los oyentes, impulsada por a inquietud y el temor a la deshonra, que cunde entre los honrados y crédulos labriegos.

Ante la figura de Sansón unos fingen temor y otros lo sienten; delante del toro furioso “échanse todos y alborótanse”; la manada de ratones del arca de Noé, hace a las mujeres chillar y apretarse las aldazas, el agua de la fuente del río Jordán que “a toda mujer a quien tocare en el rostro, se le volverá como de plata bruñida, y a los hombres se les volverán las barbas como de oro”, mueve a las muchachas a descubrirse el rostro y a los viejos a resguardarse; los leones y osos que anuncia Chirinos dividen los pareceres: unos se aíran: “Ea señor autor, ¡cuerpo de nosla! ¿Y agora nos quiere llenar la casa de osos y de leones?”; y otros desean verlos, pues “todo lo nuevo aplice”. Finalmente, la “doncella” Herodías que —por no conocer a Salomé— la Chirinos hace danzar en la imaginación de los engañados, arrastra a éstos al baile de la zarabanda:

**“BENITO: ¡Esta sí, ¡cuerpo del mundo!, que es figura hermosa, apacible y reluciente! [...] Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiestra de cuatro capas”. “Eso sí, sobrino, cánsala, cánsala, vueltas y más vueltas; ¡vive Dios que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello!”**

Toda esta ligera comicidad se adensa y enseria por la intención satírica contra los excesos de la preocupación española por la honra y la limpieza de la sangre, tal como entonces se concebía, y contra los convencionalismo e hipocresías sociales que, haciendo residir esa honra, más en lo aparente que en lo real, conducían y conducen a aberraciones tales como aquella a la que Cervantes da un símbolo cómico en la acusación que lanzan los engañados al furrier, cuando éste declara paladinamente no ver nada en el famoso retablo: “Ex illis es”; “Eres de ellos”, de los viles y deshonrados.

Pero la sátira de Cervantes está hecha sin acritud, con enorme simpatía hacia los personajes, que le hace conservarles, en medio de su comicidad, mucho de su humanidad. Nótese, por ejemplo, cómo cada uno de ellos evoluciona, para llegar a la misma situación final, de manera diferente, conforme a rasgos, aunque mínimos, reveladores de propia personalidad. El alcalde Benito Repollo, el regidor Juan Castrado y sus sendas hijas Teresa y Juana forman el grupo de los personajes inferiores y más cómicos: ingenuos ante las prometidas maravillas del retablo, y tan seguros de su linaje, que esa seguridad los lleva a alardear, o a picarse mutuamente antes de la “representación”; y después a mirar realmente, y cada vez con mayor realismo —dentro de una verdadera alucinación— las figuras inexistentes.

El ignorante y pueril alcalde es el primero en prorrumpir en es-

pontáneas exclamaciones ante la figura espantable de Sansón, qu amenaza derribar sobre ellos el templo: “¡Téngase, cuerpo de tal con migo! ¡Bueno sería que en lugar de habernos venido a holgar, que dásemos aquí hechos plasta!”. Cuando “aparece” el toro, se sient capaz de dar sus señas, y ante la manada de ratones se alegra de trae gregüescos, “que no hay ratón que se me entre, por pequeño que sea”. La lluvia de la fuente del río Jordán le hace sentir cómo, “por la espaldas” le corre y “ha calado el agua hasta la canal maestra”; y ante la danzarina Herodías su alucinación —si al principio tuvo algo de fingida —es ya completa y verdadera. Cuando aparece el furrier hombre de carne y hueso que viene a solicitar alojamiento para su compañía de soldados, el alcalde Benito es el primero que —pasando de considerar realidades las fantasías, a tener por fantasía la sólida realidad— se niega a creer que furrier y soldados sean esto último, y aun pugna denodadamente con Chanfalla y Chirinos, por defender su posición de visionario en dos sentidos opuestos, es decir, de visionario que primero ve lo que no existe, para luego negarse a creer en lo que existe:

“FURRIER.—¿Quién es aquí el señor gobernador?

GOBERNADOR.—Yo soy. ¿Qué manda vuestra merced?

FURRIER.—Que luego, al punto, mande hacer alojamiento para treinta hombres de armas que llegarán aquí...

.....  
BENITO.—Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo.

CHANFALLA.—No hay tal; que ésta es una compañía de caballos que estaba alojada a dos leguas de aquí.

BENITO.—Ahora yo conozco bien a Tontonelo, y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico; y mira que os mando que digáis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas, que le haré dar doscientos azotes en las espaldas, que se vean unos a otros.

CHANFALLA.—¡Digo, señor alcalde, que no los envía Tontonelo!

BENITO.—Digo que los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandijas que yo he visto.”

El alcalde Benito Repollo es, pues, el representante de ese grupo de cuatro personajes que se caracterizan por su mayor debilidad ante el engaño y la alucinación. Los otros tres lo siguen de cerca; las dos labradoras, como mujeres y jóvenes; y el regidor Juan Castrado, aunque con menos impetuosidad, con la misma credulidad y flaqueza imaginativa. Es él quien, deseando convencer al furrier, sugiere: “Por vida del Autor, que haga salir, otra vez a la doncella Herodías, porque vea este señor lo que nunca ha visto...”

Dos personajes hay, al principio, mucho menos cómicos y mucho más resistentes a la ilusión: el gobernador, licenciado Gomecillos, autor de comedias; y el “leído y escrito” escribano Capacho. El gober-

ador aparece como una figura digna que, ante el anuncio del retablo maravilloso, sólo se promete alguna ingeniosa distracción y ve la oportunidad de celebrar alegremente los desposorios de su ahijada, la hija el regidor: "Señor regidor Juan Castrado, yo determino, debajo de u buen parecer, que esta noche se despose la señora Teresa Castrado, u hija, de quien yo soy padrino, y, en regocijo de la fiesta, quiero ue el señor Montiel muestre en vuestra casa su Retablo". Ninguna reocupación revela por las virtudes atribuidas a éste, lo que demuestra que no cree en ellas; y muy de cerca le anda, en este sólido realismo, el escribano Capacho. Tan sólo cuando los demás espectadores, a una, accionan y reaccionan a las palabras de Chanfalla y Chirinos como ante una visible y palpable realidad, gobernador y escribano se dejan arrastrar por la mayoría, y muestran su flaqueza humana y cómica que consiste, al principio, no en dejarse llevar por la ilusión, sino en dudar de la limpieza de su linaje. Ningún otro de los personajes relexiona, como ellos, en diversos apartes, con sorda inquietud:

"GOBERNADOR.—Basta, que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla.

.....  
 "¿Qué diablos puede ser esto, que aun no me ha tocado una gota, [del agua del Jordán] donde todos se ahogan? Más ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?"

"CAPACHO.—¿Veisle vos, Castrado? [a Sansón]

JUAN.—Pues ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el cofodrillo?

CAPACHO.—Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo".

.....  
 [Cuando todos se mojan en el agua del Jordán,] Yo estoy más seco que un esparto"

Esta flaqueza de la duda conduce después a ambos personajes a otra mucho mayor, que es la de pugnar por mantener la apariencia de la honra, ya que no su realidad, con tantas veras, pero sobre base tan falsa, que acaban por caer, de manera mucho más risible que los demás, en el engaño y la alucinación.

Uno de los recursos de estilización que Cervantes se ve obligado a usar, en varios de sus mejores entremeses, para lograr amplitud de contenido en tanta brevedad, es la rapidez, la abreviación. Por eso, el gobernador Gomecillos y el escribano Capacho llegan prontamente al final de su evolución, punto en el que constituyen el símbolo de quienes, a falta de honra y linaje verdaderos, acaban por creer en los que ellos mismos, aparentemente, se han fabricado. Capacho no ha concluido de decir que está "más seco que un esparto", cuando ya expresa con fingimiento: "Fresca es el agua del santo río Jordán; y, aunque me cubrí lo que pude, todavía me alcanzó un poco en los bigotes, y

apostaré que los tengo rubios como un oro". Y poco después, caído en las redes de su propia ficción:

"CAPACHO.—Luego ¿no vee la doncella herodiana el señor furrier  
FURRIER.—¿Qué diablos de doncella tengo de ver?  
CAPACHO.—Basta: de "ex illis es."

Lo cual significa que el escribano, para poder tener como genuina la pureza de su linaje, ha acabado por tener como reales las ficciones del retablo. De otra manera no se explicaría que fuese el primero en gritar contra el furrier: "¡De ellos eres!", porque éste no es capaz de ver a la invisible Herodías.

En cuanto al gobernador Gomecillos, revela idéntica transformación, aunque más acusada: no sólo participa de la alucinación general que hace ver algo en la nada, sino que comparte a medias la equivocación de que lo que es algo muy tangible —un furrier y treinta soldados— no es nada. Como quien vuelve de un sueño, aventura su confusión en estas palabras: "Yo para mí tengo que verdaderamente estos hombres de armas no deben de ser de burlas"; lo que le vale esta indignada exclamación del furrier: "¿De burlas habían de ser, señor gobernador, ¿Está en su seso?"

Hacia el final del entremés, todos los engañados, por igual, se han desmoronado en el ridículo; y sin embargo, la sátira cervantina no es maléfica ni destructora. Un hálito cordial envuelve a esos aldeanos que tienen —ellos y ellas— el ideal de ser honrados que les es posible tener, dentro de limitaciones que les han sido impuestas por su origen por su propia condición, y por la sociedad de que forman parte.

El mismo Cervantes que, en *La fuerza de la sangre*, dice con la mayor seriedad: "...más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta", en este entremés aviva su sentido crítico y satírico para condenar los excesos de esa concepción de honra aparente, que es de siempre porque es humana; pero que caracterizó especialmente a su nación en su época. A pesar de esta intención, los labradores del entremés no son condenados, sino comprendidos por Cervantes. Así como las muchachas Teresa y Juana recibieron de sus padres, el regidor Castrado y el alcalde Repollo, esa menguada concepción de la honra; éstos, a su vez, la heredaron de los suyos, y cada uno de los personajes, de los que en suerte le tocaron. Aun sin esto, todos ellos están ligados por convencionalismos sociales imposibles de romper, por consideraciones colectivas inevitables, y por eso, en su desafortunada actuación ante el vacío y la nada del retablo —que ora los echa a tierra y ora los levanta a recibir el agua del Jordán, "que con tanta prisa se deja descolgar de las nubes"— hay tanta comicidad como patetismo. Los pobres aldeanos de *El retablo de las maravillas*

—como tantos seres humanos— se agitan en una situación ficticia, entre dos realidades, igualmente agresivas para ellos: la realidad picaresca o ruin, representada por Chanfalla y Chirinos, que crea el engaño; y la realidad escueta, representada por el furrier y su compañía de soldados, que deshace violentamente, a golpes y cuchilladas, ese mismo engaño. Entre una y otra realidad, los crédulos, los débiles, y los incapaces de romper el cerco de lo ficticio y convencional, hacen, sin saberlo, papel de víctimas —si bien es verdad que no a lo trágico, sino a lo ridículo—; y mientras tanto, como con gran ironía concluye Cervantes, “la virtud del Retablo se queda en su punto” y se puede “mostrar al pueblo” “mañana”, y durante muchos otros mañanas que durarán tanto cuanto dure la misma humanidad.

\* \* \*

El entremés de *El viejo celoso* constituye un verdadero atrevimiento dramático, cuya escena culminante es la de un adulterio cometido, si no a los ojos, sí, por lo menos, a los oídos del público, y también del marido engañado.

Esta pieza, notable en todos los aspectos, ha desconcertado a muchos críticos y ha provocado entre ellos los comentarios más opuestos. Para algunos, es un sainete inocente y superficial. Así, por ejemplo, para Klein, quien afirma que el adulterio cometido detrás de la puerta no es real, sino se reduce a una simulación de Lorenza, la joven esposa, que, exasperada por los ridículos celos del marido decrepito, se desahoga así, por “pura travesura y deseo de venganza”. Cotarelo comparte esta opinión, y la sobrina Cristina —principal instigadora de la infidelidad de Lorenza, mucho más que la misma “celestina”, la vecina Hortigosa —merece de él este benévolo comentario:

“Yo no hallo por ninguna parte ni su bellaquería ni su maldad, como se ha dicho; tan sólo travesuras de niña mimada y consentida; es una inocente vivaracha; la inexperiencia hácela animosa y animadora; a su cargo corre la parte esencialmente cómica del entremés, y la desempeña con toda la sal y gracia que Cervantes supo poner en estas delicadas pinturillas”. (p. 524). Para otros, el adulterio es real y la pieza desvergonzada, aunque en forma ligera, risible e intrascendente. Así, Rodríguez Marín dice que el mismo asunto está “tratado en serio en la novela [de “El celoso extremeño”] y “boccaccianamente” en la piececita teatral”;<sup>90</sup> y Apraiz afirma: “Los rápidos, sobrios y desgarrados rasgos que se emplean en el sainete son apropiados a un cuadro desenfadado, naturalista, inmoral, aunque lleno de las sales y gracias características en el autor, que hacen reír sin querer, y sin concepto alguno de finalidad”.<sup>91</sup> Por último, para algunos otros, el

<sup>90</sup> Estudio histórico-crítico sobre las “Novelas ejemplares de Cervantes.—Vitorio, Sar, 1901; 4<sup>o</sup>, p. 77.

<sup>91</sup> Citado por Cotarelo y Valedor, p. 530.

atrevimiento de la pieza, sobre todo en su escena culminante y en algunos diálogos de doble sentido, resulta de tal manera impresionante, que llegan a tacharla de ociosa procacidad. Grillparzer consideraba a *El viejo celoso* como la obra más desvergonzada de toda la historia del teatro.

Frente a todas estas posiciones está la de quienes defienden, a toda costa, la ejemplaridad del entremés y quisieran hacer de él, fundamentalmente, una sátira severa y una crítica trascendental, en la que el ridículo y el engaño representarían el castigo del “villano” de la obra: el viejo marido, personaje inmoral, en cuanto que inmoral es el matrimonio impuesto, en las condiciones en que lo fue a la protagonista la desigual unión con Cañizares. Resulta así que la obra se basa “en una idea demasiado importante para la candorosa forma de la pieza en un acto”, puesto que se trata de la más seria y “satírica condena-ción de aquellos simulacros de casamiento que, por culpa de la impo-tencia senil de uno de los contrayentes, se convierten en una caricatura del verdadero matrimonio, sagrado en el sentido social y religioso”.<sup>92</sup>

A mi manera de ver, ambas posiciones son acertadas, en lo que tienen de esenciales: el entremés de *El viejo celoso* es, a la vez, ejem-plar y desvergonzado —como desvergonzada es la realidad que refle-ja—; amargamente satírico y hondamente benévolo; profundo y su-perficial; denso de significado y ligerísimo en su modalidad y procedi-mientos; terriblemente serio y audazmente cómico; poético-risible; lle-no de gravedad y de malicia; en una palabra, *humorístico*. En él, no es verdad que la idea sea “demasiado importante para la forma”; pero tampoco lo es que la forma o modalidad expresiva sea indigna de esa idea. La más plena y lograda estilización humorística concilia aquí los elementos contradictorios, y produce una pequeña obra maestra, desconcertante y ambigua, porque su perfección propia consiste en traducir la dualidad tragicómica de lo humano.

El mayor mérito de este entremés consiste en que logra el má-ximo de caracterización realista que es posible obtener, dentro de la estilización satírico-humorística y de la obligada brevedad. Los carac-teres son aquí tan importantes, que su solo análisis da la clave del des-arrollo de la obra, y de los procedimientos empleados en ella.

Dos personajes, aunque necesarios para el desenvolvimiento de la trama, no merecen análisis individual. La alcahueta Hortigosa es un tipo; y el galán de Lorenza, un mero pretexto para las acciones y reac-ciones de los demás.

El personaje presentado inicialmente con mayor brillantez y cariz cómico es la sobrina Cristinica. Hay, efectivamente, en esta figura de

---

<sup>92</sup> Jarnés, Benjamín.—*Enciclopedia de la literatura*. Editora Central, S.A.—México, s/f. T. I, Artículo “Entremés”.



adolescente, mucho de lo que Cotarelo le atribuye. Rasgos de niña mimada son su graciosa travesura, su incomprensión hacia el tío viejo y enfermo, y hasta el afán vengativo de las impertinencias del anciano; afán al que se entrega sin medida, unas veces juguetona, otras, cruel. Niña es Cristina cuando exhibe ante la vecina las miserias del tío:

“—¡Jesús, y del mal viejo! Toda la noche: “Daca el orinal, toma el orinal; levántate, Cristinica, y caliéntame unos paños, que me muero de la ijada; dame aquellos juncos, que me fatiga la piedra. Con más unguentos y medicinas en el aposento que si fuera una botica...””.

También lo es cuando, reiteradamente, rabia contra esas miserias:

“...y yo, que apenas sé vestirme, tengo de servirle de enfermera. ¡Pux, pux, pux, viejo clueco, tan potroso como celoso, y el más celoso del mundo!”; “...es un malo, es un brujo, es un viejo, que no tengo más qué decir”; “...viejo y reviejo, y más que viejo; y no me puedo hartar de decille viejo.”

LORENZA.—Pues en verdad que te quiere bien, Cristina.

CRISTINA.—¿Deja por eso de ser viejo?”

Niña, y niña malcriada es también cuando, creyendo que Cañizares ha descubierto el engaño y visto pasar al galán, por detrás del tapiz que Hortigosa simula querer venderle, y que ésta y Lorenza mantienen desplegado, se apresura —como suelen hacer los niños— a descargarse de culpa en otra persona. El viejo mira las figuras pintadas en el guadamecí<sup>93</sup>, especialmente el Rodamonte que ha de estar, según la acotación, “pintado como arrebozado”, y dice: “¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa?”, a lo que la sobrina, creyendo que se refiere al galán que acaba de introducirse en el aposento de Lorenza, se apresura a replicar:

“Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Hortigosa tiene la culpa; que a mí el diablo me lleve si dije ni hice nada para que él entrase; no, en mi conciencia, aun el diablo sería si mi señor tío me echase a mí la culpa de su entrada”.

A esta niña, poco simpática en los rasgos mencionados, Cervantes le da otros, igualmente infantiles, pero llenos de gracia, en los que predomina una mezcla de ingenuidad y donoso afán de travesura. Cuando Lorenza accede a que Hortigosa le meta en casa un enamorado joven, que “quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace”, Cristina espera su parte en la diversión:

---

<sup>93</sup> Tapiz de badana pintada o labrada.

“CRISTINA.—Señora Hortigosa, hágame merced de traerme a un frailecico pequeñito, con quien yo me huelgue.

HORTIGOSA.—Yo se lo traeré a la niña pintado.

CRISTINA.—¡Que no le quiero pintado, sino vivo, vivo, chiquit como unas perlas!

LORENZA.—¿Y si lo vee tío?

CRISTINA.—Diréle yo que es un duende, y tendrá dél miedo, holgaréme yo”.

Hasta aquí aún puede pasar Cristina por la “inocente vivaracha” que dice Cotarelo. ¿Qué quiere, sino un compañero de juegos que la distraiga en el encierro impuesto por el celoso, a semejanza de lo que ve hacer a Lorenza, sin comprenderlo? Pero Cristinica es una figura ambigua, cuya ambigüedad consiste en ser a la vez niña y mujer, y por lo mismo, en su actuación dentro de la obra, inocente y perversa.

No es niña ni es inocente quien, con esta malicia, puede terciar en el diálogo entre Lorenza y su “celestina”:

“HORTIGOSA.—“...yo le pondré al galán en el aposento de vuestra merced, y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos...”

LORENZA.—Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, z-truco del gusto, poner a riesgo la honra.

CRISTINA.—Eso me parece, señora tía, a lo del cantar de Góme Arias:

“Señor Gómez Arias  
Doleos de mí;  
Soy niña y muchacha,  
Nunca en tal me ví.”

LORENZA.—Algún espíritu malo debe de hablar en tí, sobrina, según las cosas que dices.<sup>94</sup>

CRISTINA.—Yo no sé quién habla; pero yo sé que haría todo aquello que la señora Hortigosa ha dicho, sin faltar punto.

LORENZA.—¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA.—¿Y el holgarnos, tía?

LORENZA.—¿Y si se sabe?

CRISTINA.—¿Y si no se sabe?”

Tampoco es de niña el cinismo de estas palabras, destinadas a persuadir a la vacilante esposa: “Todo es probar, señora tía; y, cuando no saliere bien, darle del codo”.

Por otra parte, Cervantes acumula en este personaje rasgos que muestran que, si bien su edad física es menor que la de Lorenza, su edad psicológica es mucho mayor. Dice Cotarelo: “La inexperiencia hácela animosa y animadora”; pero el texto mismo de los parlamentos

---

<sup>94</sup> Adviértase que el autor mismo, a través de las reprensiones de Lorenza, reiteradas y llenas de asombro, subraya que la actuación y palabras de Cristina no corresponden a su edad, y que sólo pueden atribuirse al “mal espíritu”: “LORENZA.—Otra vez torno a decir, y diré cien mil veces, que Satanás habla por tu boca...”

e Cristina demuestra que hay en ella una intuición maliciosa que va más allá de la experiencia, y que la hace adueñarse de la voluntad de tía, a pesar de todo, mas inocente y más infantil que ella. ¿Cómo una niña, a través de palabras llenas de inocente travesura, hubiera podido ser el acicate fundamental y decisivo para llevar a Lorenza al adulterio? Porque tal cosa es Cristina, dentro del entremés. En todo lo que no hay más que dos parlamentos persuasivos de la que se tiene por verdadera alcahueta, y a ambos responde Lorenza con dilaciones y evasivas, que están aún lejos de la aceptación:

“HORTIGOSA.—Ahora bien, señora doña Lorenza; vuestra merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá como se halla muy bien con mi consejo [...] y pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo: que por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en el aposento de vuestra merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos, y viese más que un zahorí, que dicen que ve siete estados debajo de la tierra.

LORENZA.—Como soy primeriza, estoy temerosa, y *no querría*, a ruego del gusto, poner a riesgo la honra”.

Y en otra ocasión:

“HORTIGOSA.—Todas estas partes que ha dicho Cristina tiene el galán que he propuesto, y otras dos más, que es rico y liberal”.

LORENZA.—Que *no quiero* riquezas, señora Hortigosa, que me sobran las joyas, y me ponen en confusión las diferencias de colores de mis muchos vestidos...”

En cambio, cuando es Cristina la que persuade o acicatea —y esto ocurre a todo lo largo de la piececita— Lorenza calla, o concede: “Tiene razón mi sobrina” o, finalmente, a pesar de sus escandalizadas reprensiones, se rinde. Ante la duda y turbación de Lorenza, la decisión es de Cristina: “Mire, señora Hortigosa, tráyanosle galán, limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo”. Después de esta determinación, Lorenza no hace más que diferir, con dos o tres parlamentos, el momento de declarar su aceptación, y finalmente la manifiesta, con la prisa de quien teme volverse atrás: “Señora Hortigosa, váyase, no venga el gruñidor y la halle conmigo, que sería echarlo a perder todo; y lo que ha de hacer, hágalo luego...”. Y Cristina remacha: “Así suceda...”

La ambigüedad de este personaje se acentúa durante la hilarante y terrible escena del adulterio. Es ella quien empuja, en el momento decisivo a Lorenza. En presencia de Cañizares, que acaba de reñir con su esposa, le hace esta invitación, llena de doble sentido: “Señora tía, éntrese allá dentro [a su aposento, donde la espera oculto el galán] y desenójese...” Y luego vuelve los dardos de su malicia contra el viejo marido engañado, que por esta vez, nada sospecha: “Tío, ¿no

ve cómo ha cerrado de golpe? Y creo que va a buscar una tranca para asegurar la puerta." Después, en una escena de máxima estilización humorística, Lorenza, del lado invisible de la puerta, lanza exclamaciones expresivas —no a la manera realista, sino en cifra o símbolo cómico-poético— de su primer encuentro con el verdadero amor; es tanto que del lado visible de la misma, que corresponde al escenaric Cristina disminuye hasta el aniquilamiento la figura de Cañizares, por medio de parlamentos cómicamente reiterativos, que tienen mucho de repugnante malicia, y otro tanto de ingenua travesura:

LORENZA.—¿Cristinica? ¿Cristinica?

CRISTINA.—¿Qué quiere, tía?

LORENZA.—¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte

.....  
CRISTINA.—¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía?"  
"¡Jesús, y que locuras y que niñerías! Riñala, tío, porque no se atreva ni aun burlando, a decir deshonestidades."; "¡Jesús y qué locuras y que niñerías! Y dígame, tía, ¿está ahí también mi frailecito?"; "¡Jesús, y que locuras y qué niñerías!"; "Riñala, tío, riñala, tío; que se desvergüenzi mucho."; "¡Jesús, y qué locuras y qué niñeras! Despedácela, tío."

Esta escena marca el clímax humorístico de la obra y de los personajes. Después —con la bacía de agua que, abriendo bruscamente Lorenza echa a los ojos del marido, mientras el galán huye —todo resbalan hacia lo cómico. La hilaridad semi-patética se disuelve en la risa franca del final, con la alegría de la música acostumbrada. Entonces Cristinica, la creatura desconcertante —no la "delicada pinturilla" que dice Cotarelo— vuelve a usar de una risueña travesura para decir la última palabra en el juego verbal sobre las "vecinas", que pone en ridículo la inútil aversión del pobre Cañizares hacia esa clase de personas. Fuera ya de la acción, dicen los tres, volviéndose a público.

"CAÑIZARES.—Porque vean vuestras mercedes las revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina, y si tengo razón de estar mal con las vecinas.

LORENZA.—Aunque mi esposo está mal con las vecinas, yo beso vuestras mercedes las manos, señoras vecinas.

CRISTINA.—Y yo también; mas si mi vecina me hubiera traído mi frailecito, yo la tuviera por mejor vecina; y adiós, señoras vecinas."

Lorenza es un personaje que Cervantes presenta, al principio, en forma absolutamente seria, y aún patética. En sus primeros parlamentos se revela el aspecto ejemplar del entremés, al descubrirse la injusticia de que ha sido objeto una jovencita inexperta, no sólo por parte de Cañizares, sino de otros, que son tal vez sus propios padres, inhumana y cegados por el interés. La muchacha conmueve, al mostrar

=la exasperación, la insatisfacción y la desesperanza a que, alternativa-  
mente, su situación la empuja:

LORENZA.—Milagro ha sido este, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi dueño, mi yugo y mi desesperación; este es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa; que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó.” “...malditos sean sus dineros [...] malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia, con hambre?

CRISTINA.—En verdad, señora tía, que tienes razón; que más quisiera yo andar con un trapo atrás y otro adelante, y tener un marido mozo, que verme casada y enlodada con ese viejo podrido que tomaste por esposo.

LORENZA.—¿Yo le tomé, sobrina? A la fe, dímele quien pudo, y yo, como muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir; pero, si yo tuviera tanta experiencia destas cosas, antes me tarazara la lengua con los dientes que pronunciar aquel sí, que se pronuncia con dos letras y da que llorar dos mil años; pero yo imagino que no fué otra cosa sino que había de ser ésta, y que, las que han de suceder forzosamente, no hay prevención ni diligencia humana que las prevenga”.

El carácter de Lorenza está presentado en dos fases totalmente diferenciadas; que obedecen a dos técnicas igualmente distintas: en la primera, que es realista, Lorenza es la víctima exasperada de su marido; en la segunda, que es humorística, se transforma bruscamente, con brusquedad inverosímil, que obedece a la estilización, en su ver-  
dugo.

En su primera fase, la mujer de Cañizares es la “primeriza” que hemos visto en citas anteriores, temerosa, escandalizada de las libertades de Cristina pero, al fin y al cabo, arrastrada por ella. Cabe en esta Lorenza un dejo de gratitud: “...eso no tengo que desear, que Dios le dé salud a Cañizares; más vestida me tiene que un palmito, y con más joyas que la vidriera de un platero rico”; un asomo de arrepentimiento: “mas que nunca él [Cañizares] acá viniese, ni ella tampoco, [Hortigosa, que ha de traerle al galán] porqué él me enfada, y ella me tiene confusa”; y un leal razonar consigo misma, aunque en el diálogo dramático haya de dirigir a otro personaje el resultado de sus reflexiones: “¡Ay, sobrina! Que estas cosas, o yo sé poco, o sé que todo el daño está en probarlas!”

Hasta aquí, el carácter de este personaje es verosímil y congruente. Una página más adelante, cuando, llegado ya Cañizares, se presenta Hortigosa a cumplir —mediante la astucia del “guadamecí”— su ofrecimiento, Lorenza es ya otra. Ha perdido todo temor, y cuando su marido intenta evitar que la temida vecina entre en su casa, actúa y habla con determinación: “¡Jesús, y qué condición tan extravagante ¿Aquí no estoy delante de vos? ¿Hanme de comer de ojo? ¿Hanme

de llevar por los aires?” Cuando Cristina teme que Cañizares haya visto pasar al “señor rebozadito” y se apresura a disculparse, es la tímida Lorenza de poco antes quien la tranquiliza: “Por las pinturas [del guadamecí] lo dice, Cristinica, y no por otra cosa”.

A partir de aquí, hay un movimiento acelerado en la transformación del personaje. Apenas ida Hortigosa, y sabiendo que un hombre la aguarda en su aposento, se enfrenta a Cañizares con el más cínico aplomo: “Digo que tenéis condición de bárbaro y salvaje: y ¿qué ha dicho esta vecina para que quedéis con la ojeriza contra ella? Todas vuestras obras las hacéis en pecado mortal: dístesle dos docenas de reales, acompañados con otras dos docenas de injurias...”; y no contenta con reprenderle su “pecado mortal”, a la invitación de Cristinica para que vaya a cometer el suyo: “Señora tía, entrese allá dentro y desenójese”, como quien ya no tiene necesidad de acicates y obra por cuenta propia, responde: “Así lo haré, sobrina; y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehuse”. Una vez dentro de la habitación, se descara hablando a voces:

“¿Cristinica? ¿Cristinica?”; “¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares”;<sup>95</sup> “. . .no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores”. “Ahora echo de ver quien eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo”. “Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles,<sup>95</sup> porque su cara es como la de un ángel pintado.”

Klein, quien considera que el adulterio de Lorenza es fingido, y por lo mismo, puramente cómico, dice: “En aquella situación, ¿quién tiene tiempo y humor para tales indiscreciones?” En esta apreciación, olvida que el entremés —de suyo no realista ni verosímil, sino bufonesco y desahogado— en manos de Cervantes se hace objeto de una estilización mucho más elaborada y compleja —si bien menos aparente— que la meramente cómica. Uno de los rasgos más salientes de la estilización aquí utilizada es la abreviación, la rapidez. En las palabras de Lorenza a través de la puerta y su actuación subsiguiente hay un convencionalismo por el cual esas palabras y actos no ocurren en ese preciso momento y lugar, sino que simbolizan una evolución del personaje y toda una secuencia de reacciones y sentimientos que, en la realidad, sólo podrían darse en largo tiempo.

Así es como la Lorenza “primeriza” y temerosa se vuelve expe-

---

<sup>95</sup> Nótese, una vez más, cómo la “indulgencia estética” de Cervantes —que no es disculpa ni aprobación del vicio, sino peculiaridad artística— atenúa la idea de la suciedad moral —en este caso, del adulterio de Lorenza— con la expresión de la limpieza física.

imentada y cínica; así como hace objeto a Cañizares de la cruel burla del agua que le arroja a los ojos mientras huye el amante —símbolo cómico, tal vez, de otras “burlas que se arremeten a los ojos” y ciegan a los maridos engañados—; así es como aprende a disimular sus infidelidades: “¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo. ¡Mirad cómo dió crédito a mis mentiras, [...] mirad en lo que tiene mi honra y crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones. ¡Ay, que se me arranca el alma!”; y así, finalmente, como se endurece hasta arrojar la culpa sobre el agraviado: “Abre Cristinica, y sepa todo el mundo mi inocencia y la maldad de este viejo”; y aun obligarlo a actuar como culpable:

“CAÑIZARES.—... ya yo y mi esposa quedamos en paz.

LORENZA.—Sí quedaré, como le pida primero perdón a la vecina, si alguna cosa mala pensó contra ella.

CAÑIZARES.—... yo se le pido a la señora Hortigosa.

HORTIGOSA.—Y yo le otorgo para aquí y para adelante...”<sup>96</sup>

El viejo celoso es el personaje injusto del entremés, y como tal lo presenta muy seriamente Cervantes, en los primeros parlamentos de Lorenza, ya mencionados. Después, parece complacerse en castigarlo con el ridículo, mediante la revelación de sus prosaicos achaques de viejo, y de los cómicos extremos de sus precauciones de celoso:

“LORENZA.—... No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón...” “Que le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras, por mayor precio, aunque no era tan buena. Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde...”

Tal vez es el aspecto cómico y superficial de Cañizares; pero Cervantes necesita revelarnos su profundidad humana, y por eso intercala el diálogo con el compadre, en el que el celoso injusto e inmoral deja de ser un “villano” y un hazmerreír, para convertirse en hombre, que revela los motivos y las consecuencias de su injusticia. Los motivos, expresados por él, no parecen ya tan punibles, porque tienen su raíz en la flaqueza, y más bien lo hacen digno de piedad: “... me casé con doña Lorencica pesando tener en ella compañía y regalo, y persona que se hallase en mi cabecera, y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte”. Deseo de compañía, temor a la postrera soledad, movieron egoísta

---

<sup>96</sup> En estas dos palabras finales, la socarrona vieja anuncia que seguirá prestando sus “servicios” a Lorenza, y diluye así en risa la piedad que ha suscitado, poco antes, la humildad del pobre Cañizares.

pero disculpablemente al anciano que, por otra parte, reconoce con humildad su decrepitud:

“COMPADRE.—Compadre, error fué, pero no muy grande; porqu según el dicho del Apóstol, mejor es casarse que abrasarse.

CAÑIZARES.—¿Qué no había que abrasar en mí, señor compadre que con la menor llamarada quedara hecho ceniza! Compañía quise, con paña busque, compañía hallé; pero Dios lo remedie por quien él es”.

Las consecuencias de su error son “una turbamulta de trabajc y desasosiegos”, de celos y recelos, que lo tienen en perpetuo temo “de que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que l falta; que será caso malo, y tan malo, que en solo pensallo le temo, y d temerle me desespero, y de desesperarme vivo con disgusto”.

Patético es Cañizares en el flujo y refljo de su miedo y su es peranza, de su confianza y desconfianza: “No, no, ni por pienso; por que es más simple Lorencica que una paloma, y *hasta agora* no en tiende nada desas filaterías”; pero risible en los extremos a que l conducen sus celos. El diálogo con el compadre, que por revelar l dolidia humanidad del anciano, podría quedar en sentimental, se enri quece humorísticamente mediante diversos detalles cómicos, incluyendo algún parlamentó del más grueso doble sentido y la expresión prosí poética de los celos con que la juvenil esposa atormenta al caduco ma rido; el cual, si los tiene “del sol que mira a Lorencita” y “del aire qu le toca”, los tiene también “de las faldas que la vapulean.”

En la escena del guadamecí, Cañizares sufre una degradació cómica en el engaño mismo de que es objeto, pues el galán de su mujer pasa en sus propias narices, detrás del tapiz que examina, sin que su agudo olfato de celoso le procure de ello el menor indicio. Sigue disminuyendo en su insano pavor a las vecinas; en la escena de la locua ciedad de Hortigoesa, contrapuesta a su prisa porque la mujer abandone su casa; y en su final estallido de cólera: “¡Aquí de Dios! ¿Qué no será posible que me deje esta vecina? ¡Hortigosa, o diablo, o vecina, o lo que eres, vete con Dios y déjame en mi casa!” A pesar de ello, Cervantes logra conservar le cierto grado de conmovedora digni dad, empleando el contraste con la vileza en acción de las tres muje res, acentuada por las burlas sarcásticas de la alcahueta:

“Tenga vuesa merced desa punta del guadamecí, señora mía, y descojámosle, *porque no vea el señor Cañizares que hay engaño en mis palabras* [...] (Al alzar y mostrar el guadamecí entra por detrás dél un galán...)”

Y más adelante, cuando el viejo le ha dado un doblón “con el cual podrá remediar su necesidad”:

“Viva vuestra merced más años que Matute el de Jerusalén, en vida de mi señora Lorenza a quien suplico me mande, que *la serviré de noche y de día, con la vida y con el alma, que la debe de teneñ ella como la de una tortolice simple.*”



El carácter de Cañizares, como el de Lorenza, sufre un cambio brusco, debido a una mayor estilización, en la escena del adulterio. Mediante el mismo proceso de abreviación, pasa, en un instante, de ser verdugo a ser víctima. Poco antes, su condición de celoso, abierta siempre a la sospecha, se ha revelado con claridad. Por ejemplo, al entrar en casa, oye las voces del diálogo entre Lorenza y Cristinica, y pregunta:

“CAÑIZARES.—¿Con quién hablábades, doña Lorenza?

LORENZA.—Con Cristinica hablaba.

CAÑIZARES.—Miradlo bien, doña Lorenza.

LORENZA.—Digo que hablaba con Cristinica: ¿con quién había de hablar? ¿Tengo yo, por ventura, con quién?

CAÑIZARES.—No querría que tuviédeses algún soliloquio con vos —misma, que redundase en mi perjuicio”.

En cambio ahora, ante las voces de su mujer que, detrás de la puerta, asegura tener consigo un galán como “un ángel pintado”, su reacción no es sobresalto de celos, sino ingenuidad, apenas enfurruñada: “¿Bobeas, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas.” Antes, cualquier falsa alarma bastaba para ponerlo en guardia; ahora, el adulterio real se le pasa desapercibido, en su obsesiva y automática aversión hacia las vecinas: “Lorenza, di lo que quisieres; pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle”. Y cuando al fin ella abre la puerta: “. . . véla aquí abierta; entre y verá como es verdad cuanto le he dicho”, su reacción humilde es la de un personaje totalmente distinto: “Aunque sé que te burlas, sí entraré para desenojarte”. Se deja cegar por la bacía de agua y poco después se rebaja a pedir perdón a la alcahueta. Acaba así de deslizarse por esa rapidísima pendiente que puede ser, también en su caso, el símbolo de una larga evolución, dada en el tiempo. Cañizares es ya el viejo marido engañado, que nada hace ni nada puede hacer ante el hecho de su deshonra. Pero a esta situación final del personaje, tan honda y trágica, Cervantes le da, para finalizar el entremés, un símbolo risueño: Cañizares sabe ya que —como dijo al compadre— “setentón que casa con quince, o carece de entendimiento, o tiene gana de visitar el otro mundo lo más presto que le sea posible”. Deplora su matrimonio y quisiera no tener la “compañía y regalo” de la mujer joven, a trueque de recuperar su tranquilidad. Pero su castigo consiste, precisamente, en seguir ligado a ella para siempre. Por eso, en cómico simbolismo, a las palabras con que rehúsa la intervención de los músicos: “Señores, no quiero música: yo la doy por recibida”, éstos responden: “Pues aunque no la quiera”. Y cantan y bailan, muy a su pesar.

La moraleja del entremés —que la tiene muy honda— está dada en acción, y en acción tragicómica, o mejor dicho, humorística. Esta

pieza demuestra, por sí sola, cuanta hilaridad y cuanta humanidad caben, juntas, en unas pocas páginas, escritas por la mejor pluma de “escritor alegre” y del “raro inventor” que fue Cervantes.

## LAS NOVELAS EJEMPLARES

De las doce *Novelas Ejemplares* de Cervantes —excluidas las tres que como “superpicarescas” he analizado en otro lugar de este estudio— sólo dos merecen, por su carácter humorístico, atención especial. Son ellas *El licenciado Vidriera* y *La ilustre fregona*. En las siete restantes el humorista guarda una actitud que va desde el total ocultamiento —en las más idealizantes— hasta la semi-aparición en rasgos aislados: incompletos, extrínsecos a la acción novelesca, o tan poco acusados, que se pierden en ella sin procurarles un verdadero carácter.

Así, por ejemplo, en *El Amante Liberal* se puede señalar la comedia jugarreta por la que el cadí se apodera de la cautiva Leonisa incrustada en el patetismo de la desesperanzada pasión amorosa de Ricardo que, en la persona de la cautiva, “ve andar en almoneda su alma”; y en *La española inglesa* es posible hablar de la ecuanimidad y comprensión humorísticas con que Cervantes se refiere a una nación y a una reina enemigas de España. *La señora Cornelia* presenta un matiz tristealegre que hace que Casaldueiro la llame “trenzado de dolor y de alegría”; pero su técnica, basada en la simple yuxtaposición alternada de sucesos prósperos y adversos, está muy lejos de la fusión propia del humorismo. También ofrece atisbos de realismo puro, superpicaresco o humorístico en algunas situaciones y en personajes como el ama, el cura, el paje Santisteban y la ramera Cornelia; pero está igualmente lejos de realizarse la unificación de estos elementos con los acentuadamente idealizantes que contiene. Es de notar la serie de bromas benevolentes que los personajes se dan unos a otros, en los momentos más graves y aún a riesgo de acarrear trágicas consecuencias.<sup>97</sup> Pero, de hecho, cada una de estas bromas abre la puerta a un suceso feliz, y la última de todas atrae el desenlace, que es una verdadera explosión de alegría.

En *El caloso extremeño*, aunque Cervantes incluye algunos elementos cómicos, no los maneja ni organiza mediante un verdadero procedimiento cómico-humorístico, y la novela es fundamentalmente realista, a pesar de alguna gruesa y como introducida inverosimilitud.<sup>98</sup> Sin embargo, es posible señalar que el viejo Cañizares, ridículo en sus

<sup>97</sup> Este es rasgo que se halla en varias otras obras de Cervantes, pero que en ésta se acentúa de manera singular.

<sup>98</sup> Me refiero al hecho de que Leonora no haya consumado su adulterio con Loaysa.

los, autores del “edificio absurdo y las absurdas precauciones que se man para encerrar a una mujer”,<sup>99</sup> al final de la obra “roza la tragedia”,<sup>99</sup> se dignifica y produce, con viva conmoción, el sentimiento e lo contrario.

*La Gitanilla* es ideorrealista pura y, en este aspecto, la más equibrada de las *Novelas ejemplares*. Por lo mismo, es muy digna de análisis; pero su mérito no tiene nada que ver con el humorismo. La extraordinaria y contradictoria figura de Preciosa —honesta y desenvuelta hasta el alarde malicioso; prudente y sabia en su extremada juventud; idealista en su “espiritillo fantástico” y realista poseedora el más sólido sentido común; alegre en su gravedad y ponderada en u bulliciosa alegría; honrada hasta el escrúpulo en algún rasgo y con somos de ladronzuela gitana en otros—; así como la visión que del mor ofrece la obra, y el ambiguo carácter colectivo de los gitanos, pertenecen juntamente, a lo ideal y a lo real; pero la fusión de estos los elementos se realiza por procedimientos, aunque admirables por su equilibrio y aptitud, algo fríos y, desde luego, equidistantes de esos dos polos del humorismo que son lo patético y lo risible. En *La Gitanilla* brava el donaire y triunfa, por sí solo, sin lastre de humanidad que lo leve a descender, posarse y ahondar; pero también sin el cosquilleo de lo cómico, que despierta la carcajada.

#### LA ILUSTRE FREGONA

Desde mi punto de vista, esta novela se caracteriza por una narcada tensión ideorrealista que se resuelve por el humor, es decir, mediante procedimientos cómico-humorísticos que mantienen, hasta el final, el equilibrio inestable entre el ideal y la realidad. Las diversas ensiones y los influjos recíprocos son, en esta obra, complejos; pero pueden centrarse en torno a los tres puntos siguientes: el personaje que da nombre a la novela y sus dos temas fundamentales: el amor y la amistad.

\* . \* \*

Costanza, como dice Casalduero, no es “ni ilustrę ni fregona, sino ilustrę fregona [...] Dos elementos heterogéneos, al copularse, crean un nuevo elemento” (p. 159). El mesonero que la ha prohijado dice: “ni es mi criada ni deja de serlo”, con lo que expresa, en forma negativa lo que Casalduero asienta afirmativamente: la dualidad del personaje, resuelta en unidad. Costanza es la mujer ideal en belleza, discreción y virtud, que “no menos enamora con su recogimiento que con su hermosura”; es un ser que parece no pertenecer a este mundo

<sup>99</sup> Casalduero, Joaquín.—Op. cit., pp. 135 y 142.

—“estaba tan hermosa y tan honesta, que al corregidor le parecía que estaba mirando la hermosura de un ángel en la tierra”—; es la niña milagrosa que, como hecha de espíritu más que de carne, a la hora de su nacimiento “ni la madre se quejó en el parto ni la hija nació llorando; en todo había sosiego y silencio maravilloso...” Pero esta criatura sobrehumana vive y se desenvuelve en un ambiente de realidad picaresca: viste ropas groseras, sirve en una venta, duerme en la cama de la mesonera, maneja la vajilla “con que se sirven los huéspedes honrados que a [la] posada vienen”, y alterna con los que no lo son tanto: mozos de mulas, aguadores y “doncellas” de mesón, que “mal pueden regalar [...] a los de dentro si no hacen tributarios a los de fuera de casa.” Hay un rasgo que puede pasar desapercibido —a pesar de que Cervantes lo subraya— y que restringe humorísticamente a lo real a tan excelso personaje; y es el hecho de que el autor le adjudique, con toda deliberación, un vulgar dolor de muelas y aún considere esta circunstancia prosaica, y por contraste cómica, la más oportuna para que se hablen por primera vez la mujer ideal y el ideal enamorado:

“... habiendo salido aquel día Costanza con una toca ceñida por las mejillas y dicho a quién se lo preguntó que por qué se la había puesto, que tenía un gran dolor de muelas, Tomás [...] dijo:

—Señora Costanza, yo le daré una oración en escrito, que a dos veces que la rece se le quitará como con la mano su dolor”.

Ella apura:

“...démela luego, porque me fatiga mucho el dolor”.

Y Cervantes comenta intencionadamente:

“Estas fueron las primeras razones que Tomás dijo a Costanza y Costanza a Tomás...”

Para disminuir aún más, humorísticamente, a la protagonista, el autor se vale del mulero Barrabás, que al oír las trovas que uno de tantos enamorados ofrece a la fregoncita, y en las que se exalta su calidad ideal, exclama indignado:

“—¡Allá irás, mentecato trovador de Judas, que pulgas te coman los ojos! Y ¿quién diablos ten enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas y de cielos [...]? Dijérasla, noramala para ti y para quien le haya parecido bien tu trova, que es tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; que como esto le dijeras, ella lo entendiera...”

Y Cervantes vuelve a subrayar:

“Todos los que escucharon a Barrabás [...] tuvieron su censura y parecer por muy acertado”.

\* \* \*

El amor de Avendaño por Costanza es tan platónico e ideal como el de un pastor de *La Galatea*. Nace de oídas por las palabras que su ama de bella y de virtuosa ha puesto en labios de un mozo de mulas, opado al azar: “hermosura y virtud [dice Casaldiuero] vistas por un villano. Es el primer contacto con el mundo ideal, a través [...] de los sentidos bajos y plebeyos”. (p. 158). Una vez arraigado, ese amor es tal como lo pintan estas palabras:

“...yo sé que estoy enamorado del más hermoso rostro que pudo formar Naturaleza y de la más incomparable honestidad que ahora se puede usar en el mundo. Costanza se llama [...] en un mesón sirve, que no lo puedo negar; pero [...] sea lo que se fuere, yo la quiero bien, y no con aquel amor vulgar con que a otras he querido, sino con amor tan limpio, que no se extiende más que a servir y a procurar que ella me quiera, pagándome con honesta voluntad lo que a la mía, también honesta, se debe”.

Pero Cervantes acomete la empresa de restringir ese ideal amoroso y aquí sí lo hace con mesura —como es propio del humorismo— sin llegar a los extremos grotescos que se han visto, por ejemplo, en *La casa de los celos*, respecto al amor de Reinaldos por Angélica; y siguiendo una técnica de equilibrio en la que el rasgo ideal abre camino al rasgo risueño-realista y viceversa. En gran parte, es Carriazo el encargado de esa restricción, con su ironía llena, a la vez, de sentido común, de benevolencia para el amigo caído en la red amorosa, y de renunciación al propio picaresco empeño:

“—¡Oh amor platónico! ¡Oh fregona ilustre! ¡Oh felicísimos tiempos los nuestros, donde vemos que la belleza enamora sin malicia, la honestidad enciende sin que abrase, el donaire da gusto sin que incite, y la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban sobre la rueda de la que llaman Fortuna! ¡Oh pobres atunes míos, que os pasáis este año sin ser visitados de este tan enamorado y aficionado vuestro!”

En otro feliz momento de la táctica cervantina, la restricción humorística del ideal amoroso se efectúa por medios drásticamente cómicos que, sin embargo, no resultan excesivos ni destructores, dentro del flujo y reflujo ideorrealista, y gracias al equilibrado entrejuego serio-cómico:

“... un hombre [...] frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y los obligó a que escuchasen hasta el fin”.

Y esto era lo que cantaba :

“¿Dónde estás que no pareces,  
esfera de la hermosura  
belleza a la vida humana  
de divina compostura?

.....  
del segundo cielo tienes  
no más que la hermosura,  
y del primero, no más  
que el resplandor de la luna:  
esta esfera sois, Costanza,  
puesta por corta fortuna  
en lugar que, por indigno,  
vuestras venturas deslumbra.

.....  
Si queréis ahorrar camino,  
la más rica y la más pura  
voluntad en mí os ofrezco  
que vió Amor en alma alguna.

El acabar estos últimos versos y el llegar volando dos medios ladrillos fué todo uno: que si como dieron junto a los pies del músico le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía. Asombróse el pobre y dió a correr por aquella cuesta arriba con tanta prisa, que no le alcanzara un galgo.”

Pero esta realidad violenta y “aladrillada” no aniquila el ideal que, restringido, sobrevive siempre y actúa, como un oculto y poderoso fermento, en toda la obra cervantina. Con esa intuitiva y subconsciente previsión, que certeramente dispone la secuencia artística, Cervantes coloca, inmediatamente después del episodio de la música y los ladrillos otro que, por contraste, lleva al plano primero y luminoso el tema del amor ideal. Es aquel en que la Argüello y la Gallega, prototipos de la más plebeya sexualidad, llegan a ofrecer sus personas a los dos amigos, Carriazo y Avendaño (ocultos bajo los nombres de Lope Asturiano y Tomás Pedro) :

“Con esto, se acostaron todos, y apenas estaba sosegada la gente, cuando sintió Lope que llamaban a la puerta de su aposento muy paso; y preguntando quién llamaba, fuéle respondido con voz baja:

—La Argüello y la Gallega somos: ábrannos, que nos morimos de frío...”

Lejos está este pasaje de la maestría humorística del episodio entre Don Quijote y Maritornes en la venta; pero hace pensar en él. Falta aquí el patetismo que surge de la frustración de la noble fidelidad del caballero al amor ideal, puesto que, por no “cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso”, rechaza a una repugnante criada

de mesón, cuando cree estar rechazando, con amante heroísmo, a una enamorada y alta señora, de las que cruzan por el mundo de sus ensueños. En cambio, sí existe el contrapunto entre el amor ideal con su objeto ideal: Costanza; y el amor lascivo con su grosero objeto: las mozas de la venta. Este contraste entre ambos objetos: el ideal-mujer y la mujer-sexo, se deja sentir en otros momentos de la novela. Por ejemplo, inmediatamente después de la primera aparición de Costanza, “con una vela encendida en un candelero” iluminando su rostro de quince años, que muestra” lo que suelen pintar de los ángeles”; aparece la Argüello “que la huele el aliento a rasuras desde una legua [...] y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro”. En orden inverso, en el “baile a la puerta de la posada”, primero el sempicaro Lope —esto es, Carriazo “mondó el pecho [...] escupiendo dos veces [y] comenzó a cantar de esta manera:

Salga la hermosa Argüello  
 moza una vez y no más...  
 .....  
 Cambio el son, divina Argüello  
 más bella que un hospital;  
 pues eres mi nueva musa  
 tu favor me quieras dar...”;

y luego el cantor de la mujer como objeto de amor sublime, le hace contrapunto, al llamar a Costanza

“lugar cristalino donde  
 transparentes aguas puras  
 enfrían de amor las llamas,  
 las acrecientan y apuran...”  
 \* \* \*

La amistad de Carriazo y Avendaño no es, como la de Rincón y Cortado, resultante de una inclinación común y en todo convergente. Por el contrario, dentro de ella —sincera como es— se da la más antitética tensión ideorrealista. Avendaño vive para el amor ideal —“tan imposible será [dice] apartarme de ver el rostro de esta doncella como no es posible ir al Cielo sin buenas obras”— y Carriazo alienta para la vida pícara; tendencias opuestas que parecen conducir al punto de ruptura las relaciones entre ambos:

—Ya sé yo en qué ha de parar esto —dijo Carriazo.  
 —¿En qué?— replicó Avendaño.  
 —En que yo me iré con mi almadraba y tú te quedarás  
 con tu fregona dijo Carriazo.  
 —No seré yo tan venturoso —dijo Avendaño.  
 —Ni yo tan necio —respondió Carriazo —que por seguir  
 tu mal gusto deje de conseguir el bueno mío”.

Pero en Cervantes nunca son las cosas tan sencillas como pare-

cen. Posición simplista sería la que atribuyera todo idealismo a Avendaño y todo bajo y pícaro realismo a su amigo. Aquí, como en el caso de Don Quijote y Sancho, cada uno acaba por tener algo del otro; y por eso, dentro de cada uno, se establece un tenso dualismo que tal vez halla su símbolo en el doble nombre con que ambos actúan en la novela: Tomás de Avendaño se halla “hecho mozo del mesón, con nombre de Tomás Pedro”; y el pícaro aguador Lope Asturiano sigue siendo, aún en lances como el de la cola del asno, Diego de Carriazo. Primero, dispuso “Carriazo la voluntad de Avendaño de tal manera que éste determinó de irse con él a gozar un verano de aquella felicísima vida que le había descrito” y “antes alabó que vituperó su gusto”; tras de lo cual se prestó a engañar y robar, juntamente con su amigo, para llevar a efecto la escapatoria. Después, se invierten los papeles, y es Avendaño quien ve a Diego, por amistad suya, ocultamente convertido a su ideal, pues está dispuesto a ayudarle a lograrlo: “—...ya que sé que tú hablas de veras, de veras te serviré en todo aquello que fuere de tu gusto”.

La doble y antitética condición de cada uno de los amigos influye en su amistad; pero ésta, a su vez, tiende a resolver en unidad la dualidad contradictoria que se da, individualmente, en ellos. Por eso, llega un momento en que es posible considerar a Carriazo y Avendaño como dos idealistas y dos enamorados de diverso género: aquél ama a la almadraba de Zahara, éste a una fregona del mesón del Sevillano; éste encauza sus “enamorados y limpios pensamientos” hacia la divina ciencia del amor platónico, al modo renacentista; aquél encamina su vital deseo de aventura a obtener —no por mera inclinación plebeya, sino por cierto elaborado propósito casi artístico— el “summum” de la sabiduría y de la habilidad picarescas.

En este aspecto, Cervantes arroja mucho mayor luz sobre la figura de Carriazo, hasta hacer de él un “superpícaro” que puede competir dignamente con Pedro de Urdemalas. En el caso de Carriazo, la nota picaresca y plebeya se acentúa, sin que se pierda el claro sonido de lo digno y de lo noble. Así lo describe su creador:

“... mostraba Carriazo ser un príncipe en sus obras: a tiro de escopeta, en mil señales, descubría ser bien nacido, porque era generoso y bien partido con sus camaradas.<sup>100</sup> [...] En fin: en Carriazo vió el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto.”

Y esto que aquí, con excesiva deliberación describe, en el curso de la novela lo muestra, mucho más artísticamente, incorporado a la acción. Lope Asturiano, capaz de sacrificar a la amistad su más fuerte

<sup>100</sup> Advértase, de paso, cuál es para Cervantes, el escritor humanísimo, la señal cierta de ser un hombre bien nacido: la solidaridad con sus semejantes.



inclinación, tiene también rasgos de jácaro, valentón y truhán; y estos dos aspectos de su personalidad se unifican de manera congruente. Desde este punto de vista, es una pequeña obra maestra el episodio en que juega su asno por cuartos; pierde los cuatro; exige astutamente que se le entregue la cola —que no ha jugado— “con todo lo a ella anejo y concerniente, que era desde la punta del cerebro, con toda la osamenta del espinazo [...] hasta parar en los últimos pelos de ella”; defiende su derecho puñal en mano; vuelve a jugar, gana y, finalmente, como el perdidoso “se arrojó en el suelo y comenzó a darse de calabazadas por la tierra, Lope [...] le levantó y le volvió todo el dinero que le había ganado, y los dieciséis ducados del asno, y aún de los que él tenía repartió con los circunstantes...”

Casalduero advierte la calidad superpicarresca o ideorrealista de este personaje en el momento mismo en que éste se burla irónicamente del platonismo amoroso de su amigo. Sus palabras —que atrás dejo citadas— ocultan para este autor, bajo su apariencia negativa, una sólida afirmación de los valores espirituales. “La realidad [dice] es la rugosa corteza que, una vez horadada, deja brotar el espíritu. Y en el interior de la burla de Carriazo vibra el espíritu intensamente.” (p. 161).

Pero, decididamente, Cervantes no puede dejar que la peonza del humorismo caiga, ni a un lado, ni a otro; y por eso le da nuevo impulso cuando, para disminuir el aspecto noble e ideal del superpícaro, lo degrada mediante la grosera comicidad de la burla que le hacen los muchachos callejeros; a propósito del episodio de la cola del asno, burla que, como dice Casalduero, tiene que ver con el tema de amor lascivo en su forma más plebeya. Y este baldón cómico ha de pasar sobre el humorístico personaje hasta el fin de la novela.

El procedimiento usado por Cervantes en esta obra es plenamente humorístico. Ya no hay alternancia ni yuxtaposición, sino constante interpenetración de lo burlesco en lo emotivo, de lo risible en lo serio, de lo superficial en lo profundo, y viceversa. Nótese, por ejemplo, la comicidad de las respuestas de la Gallega, surgida en el centro mismo de la escena, de gran expectación y patetismo, que anuncia la revelación del misterio del origen de Costanza, juntamente con el desenlace de la escapatoria de los dos amigos y de la historia de los amores de Avendaño.

En suma, *La ilustre fregona* está escrita con intuitiva y profunda sabiduría humorística y posee, en muy alto grado, la dinámica propia del humor. Casalduero, que no se interesa por su aspecto cómico-humorístico, advierte sin embargo, desde otro punto de vista, lo mismo que acabo de decir:

“No puedo descubrir en qué se basaban los que veían en *La ilustre fregona* un cuadro de costumbres de aguaadores

y mozos de mulas, [...] resulta claro que se trata de una novela platónica con la oposición de realidad e ideal". (p. 163).

Pero —afirma—

"la antítesis no nos presenta dos elementos cuya oposición exige la divergencia [...] para expresar, por medio de la discordancia, un estado dolorosamente absurdo [sino que] los dos elementos antagónicos se sostienen y apoyan el uno al otro. Su convergencia anega su individualidad, y crea una nueva unidad tensa, cuyo equilibrio se hace posible por el confluir de dos corrientes de signo contrario. De aquí el constante dramatismo, la acción permanente." (p. 159).

## EL LICENCIADO VIDRIERA

Esta novela es obra heterogénea, en la que pueden distinguirse tres elementos principales. Son ellos el viaje a Italia, la larga serie de los apotegmas, y la historia propiamente dicha del protagonista.

El primero de estos elementos es extrahumorístico, y aun parece sobreañadido a la novela. No creo ilícito pensar que Cervantes conservaba de sus propios viajes por Italia algunas notas y recuerdos y que, encariñado con ellos, hizo viajar al protagonista de esta novela, para poder introducir en ella su relato. De cualquier manera, esas andanzas por Italia, nada, o casi nada revelan del carácter del estudiante Tomás Rodaja.

La serie de las ingeniosas y profundas sentencias del Licenciado Vidriera pueden, ciertamente, aislarse del resto de la obra sin que pierdan nada de su gracia y hondura; pero no sin que quede incompleta la pintura del original género de locura del personaje. Por ello, éste segundo elemento se liga estrechamente al tercero —la historia misma de ese personaje— y con él comparte el carácter humorístico.

Tres son los rasgos que, a mi manera de ver, sitúan esta obra junto a las demás humorísticas de Cervantes: la tensión entre el ideal y la realidad, resuelta en equilibrio; el carácter y la evolución del protagonista —personaje humorístico que suscita el sentimiento de lo contrario y que termina, a su vez, en humorista—; y el sentido humano que se percibe a través de toda la novela.

El niño Tomás Rodaja, cuya realidad humilde es la de "ser hijo de algún labrador pobre", tiene un ideal. Lo revela cuando, interpelado, a orillas del Tormes, por los dos caballeros estudiantes, calla el nombre de su patria y de sus padres, dando por razón "que ni el de ella ni el de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella.

—Pues ¿de qué suerte los piensas honrar? —preguntó el otro caballero.

—Con mis estudios —respondió el muchacho— siendo famoso por ellos...”

Lucha, pues, por alcanzar esa meta, siendo “su principal estudio [...] de leyes; pero en lo que más se mostraba [su ingenio] era en las letras humanas.”

El conocimiento de otras tierras y otros hombres, juntamente con los halagos que a su juventud ofrecen “la abundancia de Milán, los festines de Lombardía, las espléndidas comidas de las hosterías”, “la libertad de Italia”, “la suavidad del Trebiano”, “los rubios cabellos de las genovesas...” no lo apartan del derrotero trazado y, vuelto a Salamanca, “prosiguió sus estudios, hasta graduarse de licenciado en Leyes”.

Parece que el humilde Tomás Rodaja ha alcanzado su ideal y puede ya tomar el nombre verdadero de sus padres, que con su “raro ingenio”, “buen entendimiento” y estudios ha querido honrar; pero la realidad más ruin se interpone y degrada al personaje, de manera a la vez dolorosa y risible: Una mala mujer, “dama de todo rumbo y manejo”, “enamorada de Tomás”, “viéndose desdefñada [...] en un membrillo Toledano dió a Tomás uno de estos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla”. El hechizo obra diversamente de lo que ella esperaba y produce al brillante y novel licenciado “la más extraña locura” por la que “imaginóse el desdichado que [...] él no era como los otros hombres, que todo era de vidrio, de pies a cabeza”.

La locura del licenciado Vidriera “—que así decía él que se llamaba”— al igual que la de Don Quijote, está vista por Cervantes con ambigüedad humorística. En este aspecto, se puede establecer un paralelo entre los dos personajes: ambos son, a la vez, locos y cuerdos. La insania de Vidriera es “cosa que causó admiración a los más letrados de la Universidad [...] viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura, como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza”; y la de Don Quijote suele producir efectos semejantes: “En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que hombre que, al parecer, tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándose de su negra y pizmiento caballería” (I-38).

Para Valbuena Prat, Vidriera es el Don Quijote del estudio —como el hidalgo manchego lo es de la acción caballeresca— y su locura ofrece rasgos contradictorios que si, intelectual y fríamente advertidos, son fuente de comicidad; percibidos en forma cordial, gracias a la ma-

nera característica en Cervantes, mueven a reflexión y producen el humorístico sentimiento de lo contrario.

Esta locura es, a la vez, dolorosa y alegre. El licenciado Vidriera sufre las consecuencias de su extraña obsesión en forma de constante temor: “cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían”, y cuando alguien le desoía, “el pobre se echaba en el suelo dando mil gritos, y luego le tomaba un desmayo, del cual no volvía en sí en cuatro horas”. Pero él mismo es capaz de jugar ingeniosa y constantemente con cuantos temas le son propuestos, y de disfrutar, con evidente y alegre fruición, de la soltura y agudeza de su propio ingenio. Todos los dichos que Cervantes cuenta del tiempo de su locura son un puro juego de agilidad mental, si bien muchas veces llevan una intención llena de profundidad.

También, la locura de Vidriera tiene aspectos materiales, prosaicos o ridículos, juntamente con otros, llenos de espiritualidad y poesía: “...el orden que tuvo para que le diesen de comer sin que a él llegasen fué poner en la punta de una vara una vasera de orinal, en la cual le ponían alguna cosa de fruta...”; “cuando andaba por las calles iba por la mitad de ellas, mirando a los tejados, temeroso no le cayese alguna teja encima y le quebrase...”; para llevarle a la corte “pusieronle en unas árganas de paja, como aquellas donde llevan el vidrio [...] y entre paja, puestos algunos vidrios porque se diese a entender que como vaso de vidrio le llevaban...” Pero este ser, risible en las precauciones con que trata su envoltura material, es ya puro espíritu, puro ingenio, pura inteligencia en “aquel vaso quebradizo de su cuerpo”. Y así, “decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre.”

Casalduero atribuye, y con razón, a toda la novela un profundo movimiento emotivo. Esa emoción no cesa ni cuando, por boca de Vidriera, Cervantes hace, humorísticamente, lo mismo que Mateo Alemán hace con amargura por la de su *Guzmán*: criticar sistemáticamente todo estado y todo oficio. En la crítica aguda de Vidriera entran mujeres y maridos, padres e hijos, rameras y alcahuetas, engréidos cristianos viejos, maestros de escuela, poetas, pintores, libreros, carreteros, mozos de mulas, arrieros, boticarios, marineros, médicos, jueces, falsos letrados, sastres, comediantes, titereros, cortesanas, zapateros, escribanos, pasteleros, diestros, dueñas, alguaciles, procuradores, mujeres celosas... Afilado es el aguijón de su lengua y, sin embargo, el conjunto de sus dichos traduce una experiencia vital positiva. El dardo

del ingenio —“wit”— sólo penetra hasta donde lo permite el profundo sentido humano —“love”— en que Cervantes envuelve protectoramente a todas sus criaturas, así sean éstas tan incidentales como las que, genéricamente, constituyen el objeto de las censuras del Licenciado Vidriera. Este no es un desengañador absoluto —como Guzmán— sino templado; de suerte que sus sentencias —a las que el tono afectivo y las salidas meramente ingeniosas y juguetonas quitan toda amargura— no son la exprimida esencia moral que el “monde” destila cuando el desengaño oprime el corazón, sino el misterio del mundo vivido en su intensa totalidad” (Casalduero, p. 112).

Este sentido humano se advierte también en el principal lugar que —dentro de esta novela, como de su obra entera— Cervantes concede a la amistad y a la unión solidaria: “Tomás Rodaja no era criado de sus amos, sino su compañero”; “de todo género de gentes era estimado y querido”; “El capitán, que Don Diego de Valdivia se llamaba [...] le rogó que se fuese con él a Italia [...] Poco fué menester para que Tomás aceptase el envite”; “—...como quiera que sea [dijo el capitán] ya somos camaradas”; “Fué muy bien recibido de su amigo el capitán, y en su compañía y camarada pasó a Flandes”; “determinó volverse a España [...] con pesar grande de su camarada...” Y cuando Tomás, en virtud de su locura, se ha convertido en Vidriera, a pesar de los grandes riesgos que le parece correr en contacto con sus semejantes, prefiere su trato a la protección que la soledad le ofrece:

“Tuviéronle encerrado sus amigos mucho tiempo; pero viendo que su desgracia pasaba adelante, determinaron de condescender con lo que él les pedía, que era le dejasen andar libre, y así le dejaron, y el salió por la ciudad causando admiración y lástima a todos los que le conocían. Cercáronle luego los muchachos; pero él con la vara los detenia y les rogaba que le hablasen apartados [...] que por ser hombre de vidrio era muy tierno y quebradizo”.

Finalmente, cuando ha dejado de ser loco y decide cambiar de vida, el protagonista lo hace, no solo, sino “en compañía de su buen amigo, el capitán Valdivia”.

“Dos años o poco más” dura la locura del licenciado Vidriera, al cabo de los cuales vuelve a la corte “adonde, con dar tantas muestras de cuerdo como las había dado de loco, podía usar su oficio y hacerse famoso por él.” Tan seguro está de conseguirlo, que adopta su nombre verdadero “llamándose el licenciado Rueda y no Rodaja”. Ya toca su ideal con la mano, pero otra vez, la realidad le impide alcanzarlo. La

actitud de los que estaban ya acostumbrados a seguirlo por las calles, le mueve a suplicar, una y otra vez :

“Aquí he venido a este gran mar de la corte para abogar y ganar la vida; pero si no me dejáis, habré venido a bogar y granjear la muerte; por amor de Dios que no hagáis que el seguirme sea perseguirme y que lo que alcancé por loco, que es el sustento, lo pierda por cuerdo”.

Ante la necesidad insistente de la turba, “determinó de dejar la corte y volverse a Flandes, donde pensaba valerse de las fuerzas de su brazo, pues no se podía valer de las de su ingenio”.

Podría decirse que hay, en esta novela, una especie de simbolismo de la tensión entre el ideal y la realidad y de su resolución por el humor, en el triple desdoblamiento del personaje: Tomasillo Rodaja representa la ciega voluntad de ideal; y el licenciado Tomás Rueda personifica la sabia restricción o modificación del mismo, para conformarlo a la realidad. El primero quiso ser famoso por sus estudios; el segundo se contenta —con ese “true contentment”, propio del humorista de que habla Chesterton— con ser soldado, ya que no pudo ser letrado. Y alcanza ese ideal restringido “dejando fama, en su muerte, de prudente y valentísimo soldado.” En cuanto al licenciado Vidriera, en cuya locura se hallan aniquilados, así el ingenuo idealismo del adolescente como el sensato ideorrealismo del hombre maduro, podría representar, quizá, la etapa dolorosa que transcurre desde que el ciego idealista recibe el zarpazo desengañador de la realidad —realidad que, por ironía, es muchas veces tan insignificante como el membrillo toledano que causó la locura de Tomás— hasta que alcanza la ardua y rara capacidad de obtener, de cada situación real, todo lo que hay en ella. Es la sabiduría tristealegre que la vida enseñó a Cervantes, y que él hizo cristalizar, artísticamente, en su obra.

*EL ANTIHUMORISMO DE CERVANTES*

Varias son las obras cervantinas que se pueden considerar extra-humorísticas: la mayor parte de sus poesías, *La Galatea*, las dos comedias que se conservan de su primera época y algunas de la segunda, las más idealizantes de las novelas ejemplares...; pero hay una cuyo interés —desde mi punto de vista— precisamente reside en su carácter anti-humorístico. Esta es la última obra de Cervantes, la “novela septentrional” *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

No es difícil descubrir en ella varios de los principales elementos que he analizado en otras, propia y eminentemente humorísticas; sólo que en éstas, dichos elementos están dados en forma vital y dinámica, en tanto que en el *Persiles* predominan la artificialidad y el estatismo. En somero análisis, diré que esos elementos son tres principales: el contraste entre el ideal y la realidad, el sentido humano y el matiz irrisorio.

### *Contraste ideorrealista*

Desde este punto de vista, la novela presenta una clara división en tres partes. La primera corresponde a los dos primeros libros, de los cuatro que la forman. En ella todo es fantástico, imaginario, nebuloso y movedido. El medio mismo en que se desarrolla la acción es el desconocido mar septentrional, elemento inestable que lleva a la pareja protagonista —Periandro y Auristela, hasta que se revelen sus nombres verdaderos— de isla en isla y de aventura en aventura... En esta primera parte, el ideal, más que oponerse a una realidad que no aparece por ninguna parte, se opone irreductiblemente y con absoluta ventaja a un anti-ideal. Periandro y Auristela, sobrehumanos en belleza, valor, nobleza y virtud, amantes fidelísimos y castísimos, cuya perfección se refleja en otros —por ejemplo, en los ermitaños Renato y Eusebia, o en los hermanos bárbaros Antonio y Constanza— personifican el ideal. En drástica y absoluta oposición, la lasciva Rosamunda y el maldiciente Clodio, representan el anti-ideal. El ideal triunfa, aislado, a la vez intocable e incapaz de tocar la maldad humana para mo-



dificarla o, al menos, para aliviar los sufrimientos que causa al mismo que la ejecuta: Clodio y Rosamunda, que conviven con Periandro, Auristela durante meses, no reciben el menor reflejo de la perfección de éstos, y sí, en cambio, el justo castigo de su total perversidad. La separación es completa. Como en la novela picaresca, hay un equilibrio perfectamente estable: la bondad absoluta de un lado, y del otro la maldad absoluta; sólo que aquí es la primera el objeto central de la narración. En tales condiciones no puede haber tensión ni movimiento vital. El contraste entre ideal y realidad se da dentro del más completo estatismo novelístico, a pesar de la constante translación física de los personajes.

\* \* \*

La segunda parte corresponde al libro tercero del relato; libro del influjo artificial de lo ideal sobre lo real y, por lo mismo, plenamente antihumorístico. Ahora, el medio en que se desenvuelven los acontecimientos es estable y sólido y se irá poblando, cada vez más, de auténtica realidad. Periandro y Auristela y el cortejo de sus acompañantes ven por fin “la hora de poner pie en tierra firme, sin andar de puerto en puerto y de isla en isla, sujetos a la inconstancia del mar y a la movible voluntad de los vientos.” (III-1). Desde aquí —Lisboa— Cervantes ha de conducirlos, “a pie enjunto”, en católica peregrinación hasta Roma. Empieza a dejar correr la pluma conforme a su habitual y mejor manera, rodeando a los protagonistas de cuadrilleros de al Santa Hermandad, escribanos, mozos y mozas de mesón, rústicos, alcaldes, semipícaros y pícaros completos...; de suerte que parece, por un instante, que la fusión humorística está a punto de lograrse. Ello ocurre cuando el ideal-mujer personificado en Auristela, se restringe y disminuye ante un certero golpe de la realidad. En tierras de España, un poeta de cómicos “a quien la necesidad había hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas, fué el que más se admiró de la belleza de Auristela, y al momento la marcó en su imaginación y la tuvo por más que buena para ser comedianta”. La incluye en el número posible de “las ninfas de los teatros” y “las hermosas farsantas, donde la honra y provecho cabían en un saco”, con lo que rebaja, simultáneamente, la calidad de su belleza física y de su condición moral.

Así, llevado de su inclinación, Cervantes se olvida de que, en la primera parte, Auristela solía dar “de sí casi divina e improvisa muestra”, de suerte que quienes la miraban por primera vez, se veían forzados a exclamar: “¿Qué es ésto? ¿Qué deidad es ésta que viene a visitarnos? [...] ¡Oh tú, quienquiera que seas, que no puedes ser sino cosa del Cielo!...” (II-11).

Pero el olvido es pasajero y no volverá a repetirse. Muy luego, Cervantes, conforme al deliberado propósito que, a mi manera de ver,

uvo en esta obra, ahuyenta toda posibilidad de fusión ideorrealista e impone, artificialmente, la actuación de lo ideal sobre lo real. Dice Valbuena Prat que Periandro es un "antiquijote" y en cierto modo, a afirmación es admisible. En el *Quijote*, la realidad se impone dolorosamente al idealismo del caballero y, a su vez, este noble idealismo la penetra y fecunda. Esta interacción es genuina y ocurre vitalmente. En el *Persiles*, el ideal, esto es, Periandro —y a su lado Auristela— tiene frecuentes, forzadas y extrínsecas intervenciones sobre lo real. Modifica así esa realidad desde fuera, sin sumarse a ella, sin fundirse vitalmente con ella, y sin recibir de ella absolutamente nada. El propósito del autor, en sí mismo bienintencionado, no cristaliza estéticamente, y por eso la actuación de los personajes resulta falsa y sus figuras desleídas y borrosas, en medio de la realidad circundante. Sin embargo, estos personajes vagos y sin consistencia son los que —únicamente por voluntad del autor y violentando lo novelístico— van a provocar cambios decisivos en los demás. Recuérdese, por ejemplo, a las tres frívolas damas francesas Belarminia, Deleasir y Feliz Flora, convertidas en devotas romeras, lo mismo que Feliciano de la Voz, la rencorosa condesa Ruperta y su recién marido Croriano. Recuérdese a la ramera-romera Luisa, llorando de arrepentimiento ante las palabras de Periandro; y a su burlado marido, el polaco Ortel Banedre, haciendo a un lado sus deseos de venganza: —"...señor [le dice el protagonista] volved en vos, y, dando lugar a la misericordia, no corráis tras la justicia." Y responde el polaco: —"...un ángel te ha movido la lengua, con la cual has ablandado mi voluntad, pues ya no es otra la que tengo, si no es la de volverme a mi tierra, a dar gracias al Cielo..." (III-7).

\* \* \*

La última parte (libro IV) está consagrada a la apoteosis del amor ideal. La acción sigue desarrollándose en la tierra firme y en medio de la realidad; pero para hollarla, superarla, e ir ascendiendo hacia alturas espirituales. En el capítulo primero, los dos protagonistas —ya conocidos como Persiles y Sigismunda— y cuando "ya los aires de Roma les dan en el rostro" se hablan, por primera vez en dos años, "en cosas de su gusto" y aparte de los demás peregrinos; y ello es para convenir en que "a gozarse dos almas que son una [...] no hay contentos con que igualarse." Vuelven a mostrarse sobrehumanos en lo físico y lo moral, y por lo mismo aislados, encastillados y fríamente desviados de la realidad circundante. Cesa el influjo artificial de lo ideal sobre lo real, y la pareja protagonista ya sólo existe, dentro de la novela, para ser empalagosamente perfecta.

Sigismunda vuelve a aparecer tan bella, que su fingido hermano y verdadero amador, Persiles, ha de decirle: —"Auristela, hermana,

cúbrase el rostro con algún velo, porque tanta luz ciega y no nos deja ver por dónde caminamos." (IV-6). Persiles, a su vez, vuelve a ser, como en los libros I y II, aquel "mancebo de poca edad, cuyas mejillas, desembarazadas y limpias, mostraban ser de nieve y de granos los cabellos, anillos de oro; y cada parte de las del rostro tan perfecta y todas juntas tan hermosas, que formaban un compuesto admirable"

La virtud de Sigismunda la lleva al pensamiento de renunciar al matrimonio y entregarse a Dios, pues —dice a Persiles— "para alcanzar tan gran bien como es el Cielo, todo cuanto hay en la tierra se ha de dejar [...] Yo no te quiero dejar por otro; por quien te dejó es por Dios, que te dará a Sí mismo, cuya recompensa infinitamente excede a que me dejes por El". (IV-10).

Por su parte, el virtuoso amor de Persiles se caracteriza por la fidelidad y la espiritualidad llevadas hasta el heroísmo. Cuando Sigismunda cae enferma y, al verla afeada por la enfermedad, el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs se apartan de ella porque "amar las cosas feas parece cosa sobrenatural", "Periandro era el solo, sólo el firme, sólo el enamorado". "Y no por esto le parecía menos hermosa, porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada". (IV-9).

Requerido por Hipólita, la bella cortesana, se mantiene fiel a su amor ideal; lo que no impide que se halle dispuesto a la dolorosa renuncia, que parece imponerle la voluntad de su amada, a la cual responde: "Quédate en paz, bien mío, y conoce que el mayor que puedo hacer es dejarte." A este amor suyo convienen del todo las palabras que Cervantes pone en boca de Antonio: "No todos los amores son precipitados ni atrevidos, ni todos los amantes han puesto la mira de su gusto en gozar a sus amadas, sino con las potencias del alma".

En esta última parte vuelve a plantearse la cerrada oposición entre el ideal, que personifican los protagonistas, y el anti-ideal, centrado en la viciosa Hipólita, el infame judío Zabolón y la hechicera Julia. La novela termina con el triunfo precipitado del amor ideal.

Noble propósito tuvo en esta obra Cervantes, quien, anciano y próximo a la muerte, quiso expresar su juicio definitivo sobre la preeminencia de los valores espirituales; pero es preciso reconocer que esa intención no tuvo una adecuada realización literaria. Mucho más que el sobrehumano Periandro —tan excesivamente en serio tratado por el autor— nos convence Don Quijote, de la espiritualidad y fidelidad de su amor, en los humorísticos episodios de Maritornes y Altisidora, a pesar —o quizá precisamente a causa— de la grosería de la moza asturiana, y del "temeroso espanto cencerril y gatuno" con que termina la aventura de la doncella de los duques.

## Sentido humano

No puede faltar este matiz en ninguna obra de Cervantes. Hay que ver cómo Periandro y Auristela atraen y unen, sólidamente, en torno a sí, a cuántos hallan por el camino de sus aventuras; hasta llegar a formar ese “hermoso escuadrón”, “gallardo escuadrón” o “escuadrón =peregrino”, al que todos acuden de dondequiera por “el deseo de ver tanta =belleza junta”, con su complemento de hermosura moral y de toda =perfección. Los protagonistas van derramando beneficios por donde pasan, y logran unificar en su católica peregrinación aun a aquellos que son, por amorosa rivalidad, enemigos: el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs. Únicamente los celos parecen, en determinados momentos, amenazar la unión de los personajes y aun restar algo de idealidad a los protagonistas; pero se trata de nubes pasajeras. La generosidad =triumfa siempre y la unión se consolida.

Sin embargo, también aquí nos asalta una impresión de artificialidad. No por falta de sinceridad en el autor, sino por fallida cristalización artística, la unión entre los personajes es una mera pegadura. No puede haber contacto humano ni relación entre los caracteres, puesto que no hay caracteres. Estamos muy lejos del *Quijote* y de Don Quijote, para quien “el contacto humano se establece en la zona intraindividual, en la intimidad dolida, lo cual es, después de todo, cristianismo esencial, paulino y agustiniano”.<sup>101</sup> Entre los personajes del *Persiles* no hay nunca, ni por un momento, verdadero calor de amistad, porque no hay en ellos auténtica humanidad.

## Tristealegría

Conviene del todo a esta obra cervantina la expresión que Casaldueiro aplica a *La señora Cornelia*: “trenzado de dolor y de alegría”, sucesión alterna de separaciones y reuniones, peligros y sosiego, desventuras y venturas... Pero lo tristealegre del *Persiles* está, como todo lo demás, sobrepuesto. Esta técnica ingenua de la alternancia yuxtapuesta se complementa con otra, aún más ineficaz y puramente verbal. La profunda y sincera tristealegría cervantina, que en las páginas del *Quijote* se halla vivida y vitalmente expresada, en el *Persiles* está únicamente dicha y reiterada, con reiteración tan constante, que constituye uno de los rasgos más salientes de la obra. Basta un rápido espigar por ella, para encontrar éstas y otras muchas expresiones verbales de un sentimiento que, aquí, el autor no fue capaz de manifestar de otra manera:

---

<sup>101</sup> Castro, Américo.—*Los prólogos al Quijote*. Revista de Filología Hispánica. —Buenos Aires, Nueva York, 1941. Vol. III. p. 329.

“Los sucesos que contaron fueron tan diferentes [...] que unos le sacaban las lágrimas a los ojos y otros la risa del pecho” (I-6).

“...entre lágrimas de tristeza y entre muestras de alegría volvieron a embarcarse” (I-6).

“...entre tristes y alegres, entre temor y esperanza, siguieron su camino...” (I-10)

“...no descubrieron otra cosa que una isla a su mano izquierda, que juntamente les alegró y los entristeció...” (I-19).

“...andan el pesar y el placer tan apareados, que es simple el triste que se desespera y el alegre que se confía...” (II-2).

“Una de las definiciones del hombre es decir que es animal risible porque sólo el hombre se ríe, [...] y yo digo que también se puede decir que es animal llorable, animal que llora...” (II-5).

“...llorando lágrimas de placer y tristeza nacidas...” (II-15).

“...salieron otras muchas hermosas mujeres, con diferentes instrumentos en las manos, formando una música ya alegre, y ya triste”. (II-16)

“...un altar con tres devotas imágenes: la una del Autor de la vida [...]; la otra, de la [...] Señora de la alegría, triste...” (II-19).

“¡Oh soledad, alegre compañía de los tristes!” (II-20).

“...yo cantaré, si no canciones alegres, a lo menos, endechas tristes que cantándolas encanten y llorándolas alegren.” (III-4).

“...en compañía, entre alegre y triste, siguieron su viaje”. (III-10).

“...esta que llaman muerte mezcla los tálamos con las sepulturas, y las galas con los lutos.” (III-21).

“En extremo dió la carta gusto a los dos que la habían leído, y en extremo los fatigó su aflicción...” (IV-5).

“...estos mismos efectos redundaron [...] en los demás [...] cuya alegría o tristeza caminaba al paso de la de Auristela...” (IV-9).

“Auristela, en tan pequeño instante [...] pensaba reír y está llorando. (IV-14).

Y en la última página de la obra se lee:

“Estas palabras, tan tiernas, tan alegres y tan tristes, avivaron los espíritus de Persiles y, obedeciendo al mandamiento de su hermano, [...] con la mano le cerró los ojos, y con la lengua, entre triste y alegre, pronunció el sí, y le dió de ser su esposo a Sigismunda”.

\* \* \*

Hay pues, en el *Persiles*, algunos de los elementos que contribuyen a dar cariz humorístico a una obra literaria, pero se hallan de tal manera aislados, estáticos y artificialmente sobrepuestos, que no hacen más que caer, pesadamente, a un lado o a otro —entrecruzándose apenas en algunos momentos— de suerte que el resultado, no sólo no tiene nada que ver con el humor, sino que es totalmente anti-humorístico. En definitiva, lo que falta en esta obra cervantina es el procedimiento de síntesis vital y, por lo mismo, eminentemente dinámica, que he tratado de hacer resaltar, por ejemplo, en el entremés de *El viejo celoso* y la novela de *La ilustre fregona* donde —repito las palabras de Casaldueiro, que casi sugieren la imagen de la peonza que gira guardando, en su incesante movimiento, el difícil equilibrio— donde “los

dos elementos antagónicos se sostienen y apoyan el uno al otro. Su convergencia anega su individualidad, y crea una nueva unidad tensa, cuyo equilibrio se hace posible por el confluir de dos corrientes de signo contrario. De aquí el constante dramatismo, la acción permanente", el ininterrumpido movimiento. En el *Persiles* no hay tensión. Los elementos, por sí mismos, son materiales dignos y aún nobilísimos; pero yacen inertes e inoperantes, uno junto a otro. La "catarsis humorística" no se produce, y la última obra de Cervantes no remueve, como su *Quijote*, lo más profundo de nuestra sensibilidad humana y estética, a pesar del placer superficial que indudablemente produce la perfección con que el instrumento lingüístico resuena, por última vez, en sus manos.

Américo Castro opina así del *Persiles*:

"Puede ser que me engañe, mas mi sospecha es que Cervantes se quedó exhausto después de haber combatido a la vez en dos frentes, dentro del alma de don Quijote. Ahora, la angustia es la misma que había [...] canalizado como supremo ingeniero en el *Quijote*; mas "en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño", y ya Cervantes se abandona al fluír de su angustia por los cauces borrosos que le depara un paisaje convencional, y en realidad asistimos a un desborde. El personaje se narra, no se vive a sí mismo. [...] *Persiles* es para mí un delicioso relato, que casi nada tiene de novela." (Ibid. p. 330).

Además de la explicación anterior, quizá pudiera darse otra: Cervantes, dentro de la orientación que predominó en los últimos años de su vida, también en lo literario quiso volver la espalda a lo puramente humano y natural, y, en este terreno, lo hizo con demasiada deliberación y, sobre todo, con excesiva seriedad. Su genialidad como escritor estriba en poseer y traducir, con máxima eficacia literaria, el sentido de lo real humano, subrayado por la distorsión que le da la visión cómico-patética, o si se prefiere, cómico-romántica, según la terminología de Richter.<sup>102</sup> En el *Persiles* quiso presentar lo sublime en una forma sublime —aunque ingenuamente envuelto en inverosímiles aventuras— y al intentarlo, se tracionó a sí mismo, humorista esencial. No sólo restó eficacia al alto mensaje que su noble espíritu quiso comunicar a los hombres, sino que, al tomarse demasiado en serio como escritor encargado de transmitir ese mensaje, llegó a actuar como lo que Escarpit llama un "anti-humour".

---

<sup>102</sup> Para Juan Pablo Richter el humorismo es lo cómico romántico, burla henchida de sentimiento cordial, por oposición a lo cómico clásico, que considera irrisión nacida de la más fría inhumanidad.

Afortunadamente, después del *Persiles*, Cervantes escribió la dedicatoria y el prólogo de esta obra, documentos que constituyen el testamento humorístico de este gran hombre y gran escritor. En ellos, muestra que hasta el fin, siguió siendo él mismo, con su incoercible voluntad de vida, disfrutada, a pesar de sus desdichas, con toda la posible plenitud; pero también con su cristiana sumisión a la muerte, puerta para él de nueva vida y de gozo nuevo y perdurable.

“Ayer [escribe] me dieron la Extremaunción, y hoy escribo ésta; el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo ésto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir [...] Pero si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los Cielos...”.

El deseo de vida le hace prometer y prometerse la realización de nuevas obras:

“Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de las *Semanas del jardín* y del famoso *Bernardo*. Si a dicha, por buena ventura mía, que ya no sería ventura, sino milagro, me diese el Cielo vida, las verá, y con ellas el fin de *La Galatea*, de quien sé está aficionado vuesa excelencia...”<sup>103</sup> “Tiempo vendrá, quizá, donde anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía...”.

A su vez, la inminencia de la muerte lo entristece; pero el humor le transmuta en gracia y donaire la misma pesadumbre. La risa más tristealegre de su vida pesa y retoza, simultáneamente, en la anécdota del “estudiante pardal, porque todo venía vestido de pardo [y] se le venía a un lado la valona por momentos, y él traía sumo trabajo y cuenta de enderezarla”; estudiante anónimo que reanima, con su efusiva admiración, el corazón fatigado del poeta y que, asiéndolo de la mano izquierda, lo llama con entusiasmo filial, “el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y [...] el regocijo de las Musas”. Ante lo cual, Cervantes se conmueve, pero da a su emoción la salida humorística del estrecho abrazo con que corresponde a su admirador, “donde [dice] le eché a perder de todo punto la valona”. Tanto agradece el afecto que se le manifiesta, que invita paternalmente: “Vuelva a cobrar su burra, y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta de camino”; invitación en la que no se sabe si el desahuciado escritor pide amistosa compañía para lo poco que falta de Esquivias a Toledo, o para el corto trecho que lo separa de la muerte. Llegado el momento de despedirse, la emoción del moribundo resurge, pero vuelve a disimularse bajo una sonrisa que no tarda en opacarse de tristeza:

---

<sup>103</sup> Se dirige al conde de Lemos.

“Tornéle a abrazar, volvióseme a ofrecer, picó a su burra, y dejóme tan mal dispuesto como él iba caballero en su burra, quien habría dado gran ocasión a mi pluma para escribir donaires; pero no son todos los tiempos unos...”

Es de notar que en esta dedicatoria y este prólogo, sólo dos veces expresa Cervantes alegría pura o puro pesar, y que ambos sentimientos tienen por causa, no los sucesos del propio escritor, sino los de otra persona, por quien él se alegra o entristece. Dice al conde de Lemos que ya no habrá de verlo regresar de Italia a España, pues se lo estorbará la muerte; pero “como en profecía [añade] me alegro de la llegada de vuesa excelencia, regocijome de verle señalar con el dedo, y realégrome de que salieron verdaderas mis esperanzas, dilatadas en la fama de las bondades de vuesa excelencia.” Y al “estudiante pardal” —que nos da la impresión de haber sido sujeto real y no imaginado— le dice con la más profunda tristeza:

“Mi vida se va acabando [...] En fuerte punto ha llegado vuesa merced a conocerme, pues no me queda espacio para mostrarme agradecido a la voluntad que vuesa merced me ha mostrado”.

Este es el verdadero Cervantes, el del *Quijote*, el que sabe como muy pocos del “contacto humano [que] se establece en la zona intraindividual, en la intimidad dolida, lo cual es, después de todo [como dice Américo Castro] cristianismo esencial”. Este es el verdadero Cervantes, el humorista cuyo humorismo, rico en elementos constructivos, de signo positivo por esencia, tiene el poder de diluir, en un raudal de gracia poética, la amargura del desengaño, y de impulsar el espíritu, alegre, más allá de su propia tristeza.

Tanto logra, intacta a través de los siglos, la risueña entereza del escritor que se despidió de los hombres —de todos ellos— diciendo:

“¡... adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo y deseando veros presto, contentos, en la otra vida!”



## CONCLUSION

Todo estudio acertadamente conclusivo y sintético del humorismo de Cervantes ha de tomar en consideración sus obras menores; pero ha de basarse fundamentalmente en el *Quijote*, donde ese humorismo alcanza su plena madurez y su expansión más completa. El presente trabajo —preliminar de otro que he de consagrar al estudio de la obra máxima de Cervantes— sólo puede ofrecer conclusiones parciales, tentativas y provisionales que, sin embargo, me parece indispensable exponer.

Aunque parezca obvio después de todo lo dicho, mi primera conclusión es la de que Cervantes —contrariamente a la opinión de quienes miran sólo en él un maestro eminente de la ironía— es un extraordinario humorista. Su humorismo, de gran hondura, complejidad y riqueza, se caracteriza, en primer lugar, por el equilibrio inestable y sostenido entre el ideal y la realidad. El ideal está restringido y limitado, pero no destruido, por el sentido común, que actúa por medios cómicos; de donde resulta un realismo peculiar, que también podría llamarse ideorealismo, o simplemente, realismo cabal. Tiene una implicación ideal profunda —que no suele exteriorizarse de manera abierta y directa— y, al mismo tiempo, admite una mezcla de absurdo, fantasía, comicidad y prosaísmo, que en muchas ocasiones linda —como elemento de contraste— con lo grosero o escabroso.

El humorismo de Cervantes traduce, además, en forma eminente, una penetrante y afectiva comprensión de lo humano, que apela, en el lector, al hombre completo: a su inteligencia y a su sensibilidad. Hay en este humor madurez benevolente; propia superación, que permite poner un “interés desinteresado” en los hombres y en la vida; y un logrado equilibrio de pensamiento y sentimiento que, en interacción e intermodificación constantes, producen el móvil y siempre reversible “sentimiento de lo contrario”.

El más alto dinamismo, de signo positivo, es otra de las características notables del humor cervantino. Capaz de producir una verdadera catarsis, de sentido contrario al de la tragedia, este humor contiene el germen de un optimismo, que podría calificarse de realista y secun-

dario, en cuanto que no tiene nada de simplista, y consiste más bien en una sensata reconciliación con la realidad.

Tal es, a muy grandes rasgos, la “manera de ser” del humor que se halla en las más logradas de las obras que he analizado. A esta “manera de ser” corresponde, orgánicamente, una “manera de actuar”. Esta actuación vital del humorismo cervantino comprende —dentro de la mayor amplitud y libertad y sin que sea posible establecer esquematización de ninguna clase— las dos fases que Escarpit señala como “dialéctica” del humorismo. Se trata de un procedimiento mixto: negativo-positivo, cómico-trascendental, ingenioso y cordial —“wit and love”— que, aplicado en formas muy diversas, tiende a disminuir y negar aparentemente, por medios cómicos, los mismos valores que, en realidad, sostiene y subraya.

El tema de los recursos propiamente estilísticos del humor cervantino sólo puede ser desenvuelto plenamente, mediante un estudio detenido del *Quijote*. Sin embargo, del análisis de las obras menores aquí realizado es posible desprender, como conclusión fundamental, que el recurso básico utilizado por Cervantes es la ironía. Por eso, tienen razón quienes afirman que Cervantes es, ante todo, un ironista; siempre y cuando reconozcan que su ironía es —nada más y nada menos— el recurso estilístico que su humorismo prefiere.

Muchos son los sentidos que pueden darse a la palabra ironía, según se la considere etimológica o filosóficamente; o bien dentro del campo retórico o meramente humano. No es ésta la ocasión de desmenuzar esos significados. Baste decir que, en Cervantes humorista, la ironía se manifiesta en múltiples facetas: burla fina y sutil, ignorancia simulada con objeto de ridiculizar, uso del lenguaje con sentido profundo para un auditorio privilegiado y superficial para otros grupos, inferioridad afectada, tropo retórico por el que se da a entender lo contrario de lo que se dice... Todos estos matices irónicos implican ambigüedad —tan propia del estilo cervantino— y disimulo; ese disimulo al que Cervantes alaba en el *Persiles*, en *El viaje del Parnaso* y en otros lugares de su obra; pero que no ha de entenderse como doblez que, en el orden de las relaciones humanas, haya de considerarse hipócrita; sino como un recurso de estilo, perteneciente al orden estético.

Además de todas las manifestaciones de la ironía arriba apuntadas, hay una que es la específica del humor de Cervantes. Esta es la que define Américo Castro cuando dice:

“La significación originaria de “ironía” es “cambio de lugar”, es decir, valorar como externo y sin base efectiva lo que alguien pretende hacer pasar por su auténtico e íntimo existir. Mediante la ironía se descubre la mala colo-

cación de los aspectos humanos y se procura situarlos en donde corresponde." (Ibid. p. 335).

Aplicado ya este concepto al estilo cervantino, se expresa así:

"...aquella [la ironía] como medio de dislocar valores y ponerlos en su sitio, es algo funcional dentro del arte de Cervantes." "...en cuanto algo, por grave que sea, se incorpora a los actos y apariencias de una persona, en suma, se concretiza en humanidad, Cervantes no puede evitar lo que llamo prurito de ir a tantear la solidez efectiva de aquello que se le aparece con pretensión de valor". (p. 335).

Y en otro lugar redondea este concepto y le da su máxima eficacia comprensiva y explicativa de la estilística del humor en Cervantes:

"¿...cómo desentrañar [dice] el limpio destello de lo humano, mezclado y revuelto en el aluvión milenario del mito y sus residuos, las convenciones? El aislador empleado por Cervantes fue la "ironía metódica", es decir, dada una apariencia, entrar en cálida intimidad con ella y pedirle ahincadamente que deje caer su disfraz. El instrumento usado es un poco el intelecto, y un mucho el arte de provocar confidencias. Cervantes no busca ninguna realidad exacta y objetivable, sino una intimidad auténtica, descubierta mediante simpatía cordial. [...] En suma, Cervantes encuentra lo que busca, porque sabe y sobre todo ama lo que busca [...] su ironía tenderá a construir y no a demoler, como tantos otros hicieron antes y después de él." (p. 333).

El párrafo anterior me parece precioso y digno de la mayor estima, como la explicación más penetrante y comprensiva de la ironía cervantina, en su calidad humana y en su raíz plenamente humorística. Esa "ironía metódica" que entra en intimidad con las apariencias para pedirles "ahincadamente" que dejen caer su disfraz, es la burla benévola del humor, tan diversa de la fría intelectual o de la satíricamente encarnizada; burla que sólo bienintencionadamente desnuda y despoja a la realidad humana de su falsa apariencia ideal. Esa "intimidad auténtica" que es "descubierta mediante simpatía cordial", es la verdad esencial que persigue Cervantes, la realidad total con sus limitaciones, pero también con sus proyecciones trascendentales; es "el limpio destello de lo humano" aislado —por virtud de su ironía constructiva y sistemática— del mito, de las convenciones, y de todo lo fingido e ilusorio.

Además de la "ironía metódica", Cervantes echa mano de otros recursos menores, de calidad cómica, aunque siempre utilizados a impulso de la moción humorística. Emplea, por ejemplo, la sátira —como se ha visto particularmente en los entremeses—; prodiga el chiste, ora ingenioso y sutil, ora anfibológico, ora escabroso y hasta procaz, en

ciertas ocasiones; maneja la comicidad puramente verbal en deformaciones idiomáticas y juegos de palabras; no se desdeña de tomar alguna vez, la expresión cínica o sarcástica; y aun desliza, voluntaria o involuntariamente, esos “descuidos” que muchos han notado en sus obras, y que no sólo forman parte de su estilo humorístico, sino le realzan, en cuanto que dan a su lenguaje una nota afectiva y vital. “Nos damos cuenta [dice Martín de Riquer] que el escritor está constantemente a nuestro lado...”<sup>104</sup>

Resulta obvio que las características del humor cervantino, hasta aquí brevemente descritas, no se dan por igual en todas las obras analizadas en el presente trabajo. En algunas apunta el cariz humorístico; en otras se muestra desigual y parcialmente; en unas cuantas llega a establecerse, de manera más o menos cumplida. Aventurado —y además imposible— resulta establecer una gradación entre las que considero propiamente humorísticas. La imposibilidad reside, no sólo en el hecho de que pertenecen a géneros diversos, sino, sobre todo, a la circunstancia de que, en cada una, el acento suele caer sobre alguno o algunos de los múltiples aspectos del humor de Cervantes, disimulando el relieve de los demás. Enumero, sin embargo, entre las comedias a *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*; de los entremeses, *El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *La elección de los alcaldes*, *El retablo de las maravillas* y *El viejo celoso*; y, finalmente, de las novelas, *Rinconete*, *El casamiento y coloquio*, *El licenciado Vidriera* y *La ilustre fregona*. Si aún hubiera de pasarlas por más fino tamiz, creo que en él se me quedarían el entremés del pobre Cañizares, la novela de la fregoncita del mesón del Sevillano, y la extraordinaria “superpicaresca” del patio de Monipodio y de los buenos perros de Mahudes.

Mas para poder decir lo que es en plenitud el humorismo de Cervantes, aún me falta abrir el *Quijote* en su primera página y seguir, a través de sus dos partes, la trayectoria cómico-humorística y humorístico-trágica de la más humana, y por lo mismo, de la más risible y admirable de todas sus criaturas.

---

<sup>104</sup> *Cervantes y el Quijote*. Editorial Teide.—Barcelona, 1960, p. 199.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEMÁN, Mateo.—*Primera Parte de Guzmán de Alfarache*; en “La Novela Picaresca Española”. (Estudio Preliminar, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- ANÓNIMO.—*El Lazarillo de Tormes*; en “La Novela Picaresca Española”. (Estudio preliminar, selección, prólogo y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- ANTOLOGÍA del Humorismo en la Literatura Universal, precedida de un estudio preliminar de Wenceslao Fernández Flores. Editorial Labor, S. A.—Barcelona, 1957.
- ARCO, Ricardo del.—*Estética cervantina en el “Persiles”*. Revista de Ideas Estéticas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1948. T. VI. Nos. 22-23. pp. 167-173.
- BABELON, Jean.—*Cervantès*. Editions de la Nouvelle Revue Critique. Collection “A la gloire de...”.—París, 1939.
- BERGSON, Henri.—*La risa*. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Editorial Losada.—Buenos Aires, 1953.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos.—“*Cervantes y la Picaresca*”. Nueva Revista de Filología Hispánica. XI (1957). pp. 313-342.
- BOTÍN POLANCO, Antonio.—*Manifiesto del humorismo*. Revista de Occidente.—Madrid, 1951.
- CASALDUERO, Joaquín.—*La composición de “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Revista de Filología Hispánica. II-3. pp. 323-369.
- CASALDUERO, Joaquín.—*Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*. Revista de Filología Hispánica. Anejo 1.—Buenos Aires, 1943.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de.—*Aventuras del Bachiller Trapaza*; en “La Novela Picaresca Española” (Estudio preliminar, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de.—*La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, en “La novela Picaresca Española” (Estudio preliminar, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de.—*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*; en “La Novela Picaresca Española” (Estudio preliminar,

- selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- CASTRO, Américo.—*El pensamiento de Cervantes*. Revista de Filología Española. Anejo VI.—Madrid, 1925.
- CASTRO, Américo.—*Lo picaresco y Cervantes*. Revista de Occidente. Vol. XI. pp. 349-361.
- CASTRO, Américo.—*Los prólogos al Quijote*. Revista de Filología Hispánica. —Buenos Aires, Nueva York, 1941. Vol. III. pp. 313-338.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de.—*Obras completas*. Recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas por Angel Valbuena Prat. Aguilar.—Madrid, 1956.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando.—*El teatro de Cervantes*. (Estudio crítico).—Madrid, 1915.
- CHESTERTON, G. K.—*El hombre que fue Jueves*. Editorial Losada. Cuarta edición.—Buenos Aires, 1938.
- CHESTERTON, G. K.—*Selected Essays*. Methuen & Co. Ltd., London, 1955.
- ESCARPIT, Robert.—*L'humour*. Collection "Que-sais-je?". Presses Universitaires de France.—París, 1960.
- ESPINEL, Vicente.—*La vida de Marcos de Obregón*; en "La Novela Picaresca Española". (Estudio preliminar, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao.—*El humor en la Literatura Española*, en sus Obras Completas. Aguilar, S. A. de ediciones.—Madrid, 1950. Tomo V.
- FREUD, Sigmund.—*El Chiste y su relación con el inconsciente*. En sus Obras Completas. Editorial Biblioteca Nueva.—Madrid, 1948. Tomo I.
- GARCÍA BLANCO, M.—*Algunas interpretaciones modernas del Quijote*. Revista de Ideas Estéticas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1948. T. VI. Nos. 22-23. pp. 137.
- GARCÍA BLANCO, M.—*El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título*. Anales Cervantinos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1951. T. I. pp. 71-109.
- GARCÍA MERCADAL, José.—*Antología de humoristas españoles*, (Del siglo I al XX). Con prólogo, notas e índices, y un apéndice sobre el humorismo en la prensa española. Aguilar.—Madrid, 1957.
- GARCÍASOL, Ramón de.—*En torno al hacer de Cervantes*. Revista de Ideas Estéticas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1948. T. VI. Nos. 22-23. pp. 219-235.
- GHIANO, Juan Carlos.—*Actitudes humanas y literarias: Alemán y Cervantes*. Cuadernos Americanos.—México, 1949. No. 6, pp. 189-211.



- JARNÉS, Benjamín.—Enciclopedia de la Literatura, recopilada bajo la dirección de...—Editora Central S. A.—México, s/f.
- LÓPEZ DE UBEDA, Francisco.—*La pícaro Justina*; en “La Novela Picaresca Española”. (Estudio preliminar, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- LUNA, H. de.—*Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, sacada de las crónicas antiguas de Toledo; en “La Novela Picaresca Española”. (Estudio preliminar, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- MADARIAGA, Salvador de.—*Guía del lector del Quijote*. Espasa Calpe, S. A.—Madrid, 1926.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino.—*Estudios cervantinos*.—Colección Aristeo. Editora y Distribuidora del Plata.—Buenos Aires, 1947.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto.—*La locura quijotesca*. Anales cervantinos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1951. Tomo I. pp. 273-294.
- NAVARRO Y LEDESMA, Francisco.—*El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*. Colección Austral No. 401. Espasa Calpe, S. A. 1a. edición.—Buenos Aires, 1944.
- OLMEDA, Mauro.—*El Ingenio de Cervantes y la Locura de Don Quijote*.—México, 1958.
- ORTEGA Y GASSET, José.—*Meditaciones del Quijote*. Espasa Calpe. Argentina, S. A.—Buenos Aires, 1942.
- PICCOLI GENOVESE, Alberto.—*Il comico l'umore e la fantasia*. Fratelli Bocca Editori.—Torino, 1926.
- PIRANDELLO, Luis.—*El Humorismo*. Editorial “El Libro”.—Buenos Aires, 1946.
- POMARES MONLEÓN, M.—*El Preclaro Ingenio y el Ingenioso Hidalgo (Cervantes y el Quijote)*.—México, 1955.
- QUEVEDO, Francisco de.—*La Vida del Buscón*; en “La Novela Picaresca Española” (Estudio preliminar, selección, prólogos, y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- RIQUER, Martín de.—*Cervantes y el Quijote*. Editorial Teide.—Barcelona, 1960.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de.—*La Hija de Celestina*; en “La Novela Picaresca Española” (Estudio preliminar, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat). Aguilar.—Madrid, 1956.
- TAMAYO, Juan Antonio.—*Ideas estéticas y literarias de Cervantes*. (Selección de textos y notas de...). Revista de Ideas Estéticas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1948. T. VI. Nos. 22-23. pp. 260-302.

- UNAMUNO, Miguel de.—*Vida de Don Quijote y Sancho*. Colección Austral. No. 33. Espasa Calpe, S. A. Undécima edición.—Madrid, 1958.
- VALBUENA PRAT, Angel.—*La novela picaresca española*. Estudio preliminar, selección, prólogos y notas de ... Aguilar.—Madrid, 1956.
- VAN DOREN, Mark.—*La profesión de Don Quijote*. Fondo de Cultura Económica. Colección Popular. No. 31.—México, 1962.
- VERES D'OCÓN, Ernesto.—*Los retratos de Dulcinea y Maritornes*. Anales Cervantinos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid, 1951. Tomo I. pp. 249-271.
- VILANOVA, Antonio.—*Erasmus y Cervantes*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Barcelona, 1949.
- ZAMORA VICENTE, Alonso.—*Presencia de los Clásicos*. Colección Austral, No. 1061. Espasa Calpe. Argentina, S. A.—Buenos Aires, 1951.

# INDICE

<b>CAPITULO PRELIMINAR.—EL HUMORISMO</b>	<b>7</b>
LO COMICO .	7
LA HISTORIA DEL HUMORISMO.	13
NATURALEZA DEL HUMORISMO	18
LA ESTETICA DEL HUMORISMO	35
<b>CAPITULO PRIMERO.—LA PICARESCA HUMORISTICA DE CERVANTES</b>	<b>41</b>
<b>CAPITULO SEGUNDO.—LA TEORIA HUMORISTICA DE CERVANTES</b>	<b>75</b>
<b>CAPITULO TERCERO.—EL SEMIHUMORISMO DE CERVANTES .</b>	<b>83</b>
<b>EL TEATRO</b>	<b>84</b>
<b>Las comedias.</b>	<b>85</b>
La casa de los celos y selvas de Ardenia	86
El gallardo español	95
La gran sultana doña Catalina de Oviedo.	102
Pedro de Urdemalas.	120
Los baños de Argel	125
El rufián dichoso.	147
<b>Los entremeses</b>	<b>159</b>
La cueva de Salamanca.	160
El rufián viudo	161
El vizcaíno fingido	164

El juez de los divorcios.	166
La guarda cuidadosa	168
La elección de los alcaldes de Daganzo.	174
El retablo de las maravillas	179
El viejo celoso.	185
<b>LAS NOVELAS EJEMPLARES.</b>	<b>196</b>
La ilustre fregona	197
El licenciado Vidriera	204
<b>CAPITULO CUARTO.—EL ANTIHUMORISMO DE CER-</b> <b>VANTES .</b>	<b>209</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>223</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>227</b>