

Cervantes y el *Quijote* desde la mirada de Alejandro Casona¹

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universität Bern

Unas simples calas en su obra son suficientes para atisbar la admiración —devoción a veces—, que los clásicos, nuestros clásicos de la Edad Media y el Siglo de Oro, despertaron en Alejandro Casona. Por mencionar solo algunos, Fernando de Rojas, Tirso de Molina, Vélez de Guevara y, especialmente, Lope de Vega, que le cautivó en vida y obra,² se asomaron, con más o menos descaro, a las páginas del asturiano. A veces es solo un guiño, cómplice y fugaz; otras, el tributo cobra vida literaria *per se* y aparecen las adaptaciones, sometidas siempre a su fuerte personalidad creadora. Pero cuando hablamos de Cervantes hay algo más. Sáinz de Robles intentó diseccionar los parámetros existenciales que latieron siempre bajo el ejercicio creador de Casona. Y, sin querer, nos hace pensar, casi de modo automático, en un sustrato quijotesco:

Casona no rehúye la realidad; pero no está conforme con una realidad *a palo seco*, sin garantías para las fugas hacia lo ideal, sin aspiraciones por lo sobrenatural; en cuatro palabras: una realidad sin alas. (...) El hombre puede sentir amor y hasta respeto, por su cárcel, pero no le puede —ni le debe— sacrificar la grandeza de sus aspiraciones. (...) Casona sabe —como lo saben los espíritus superiores— que en la vida de cada ser racional hay un trasmundo al que se puede llegar con ingenio o con emoción (Sáinz de Robles 1967:XLII).

Clásicos de clásicos, Cervantes y el *Quijote* —enseguida lo veremos— acompañaron al asturiano durante toda su vida: desde sus primeros pasos dramáticos hasta sus últimos artículos periodísticos. Pero su propia obra deja traslucir, en lo formal al menos, ciertos vínculos con la cosmovisión que toma forma

¹ Deseo agradecer al Dr. Antonio Fernández Insuela, investigador principal del proyecto «Alejandro Casona en su contexto histórico y cultural», sus sugerencias y ayuda en la elaboración de este trabajo.

² Sobre la relación de Casona y Lope puede resultar ilustrativo el artículo de Carmen Alfonso (2010). En el mismo volumen se incluye mi trabajo «Casona y las mujeres de Lope: claves de una reescritura».

en el *Quijote*: ese anhelo —tendente a la locura— de encontrar algo más allá de la realidad vulgar que movió al héroe manchego es el que vislumbramos en los personajes casonianos más emblemáticos. ¿No tiene acaso un deje quijotesco el Ricardo de *La sirena varada*? Tanto es así que cuenta incluso con su Sancho particular:

FLORÍN. Siempre fue Ricardo un tipo extravagante; pero esta última salida, sobre todo, me tiene en un mar de confusiones. ¿Tú sabes lo que se propone rompiendo con el mundo y retirándose a este desierto?

PEDROTE. (...) Y cada temporada le da por una cosa.

FLORÍN. Y tú a seguirle el aire, ¿no?

PEDROTE. Yo quiero al señorito de corazón: adonde vaya él, allá va Pedrote (Casona 1967a:294).

O Daniel, el pintor ciego, que «se ha cansado de ver siempre los mismos colores y se ha vendado los ojos una temporada para olvidarlos y pensar otros nuevos» (Casona 1967a:295). O el Amante de *Prohibido suicidarse en primavera*, que termina viendo la salida a su desesperación amorosa inventando historias. Hay un sustrato cervantino en el alma creadora de Casona; en sus anhelos y en sus desengaños. Y, poco a poco, ambos —anhelos y desengaños— irán forjando al símbolo, histórico y universal, en el que termina convirtiéndose Cervantes desde la mirada casoniana.

En la versión de «Las mujeres de Lope de Vega» que Sáinz de Robles incluyó en sus *Obras completas*, Casona dividía la literatura en dos ramas, aristocrática y popular y, queriéndolo o no, dejaba traslucir su debilidad por una de ellas:

La primera rama, la aristocrática y culta, arrancaría del mester de clerecía y Gonzalo de Berceo, pasaría por la poesía cortesana de Garcilaso y la mística, para dar finalmente el barroco de Calderón, el conceptismo de Quevedo y el culteranismo de Góngora. La otra, la rama apasionada y popular, vendría del mester de juglaría, pasando por el viejo romancero y la novela picaresca, estallando en esos dos frutos gigantes de Cervantes y Lope de Vega, para venir a dar sus últimas flores nuevas entre las manos de Valle-Inclán, de Antonio Machado y de Federico García Lorca (Casona 1967a: 1371).

Defensor a ultranza de la cultura del pueblo en su doble sentido, folclórico y formativo, e implicado con convencimiento en el proyecto republicano de las Misiones Pedagógicas, Casona estimaba las virtualidades de lo popular por encima de todo. Y es justamente ahí, al lado del «poeta-pueblo» que fue Lope, donde situó a Cervantes... Un concepto de la popularidad que terminaría desbordando el ámbito de lo literario hasta filtrarse hacia la misma vida. Porque el mundo cervantino proporciona un arsenal de imágenes que utiliza Casona para describir, sin rupturas, fragmentos de realidad:

A semejanza de la Carreta de Angulo el Malo, que atraviesa con su bullicio colorista las páginas del *Quijote*, el teatro estudiantil de las Misiones era una farándula ambulante, sobria de decorados y ropajes, saludable de aire libre, primitiva y jovial de repertorio (Casona 1967a:497).

Hablaba precisamente del «Teatro del Pueblo», aquella compañía de teatro ambulante que él mismo dirigía y que, al estilo de La Barraca, llevaba a las aldeas el patrimonio escénico español. Ahí, en este foro de encuentro de los clásicos con el pueblo, la relación de Casona con el autor del *Quijote* se hizo evidente en forma de *recapitulación escénica*. Fue seguramente la primera prueba explícita de una relación que se revelaría larga, fructífera y multidimensional.

Pueblo, teatro y Sancho Panza

Al rememorar tiempo después esos años del «Teatro del pueblo», Casona disfrutaba recordando la sorpresa del dramaturgo Henri Lenormand ante la *competencia* de un público mayoritariamente iletrado:

Lenormand, cuya alma de niño curioso contrasta inesperadamente con la hosca amargura de su teatro, contemplaba asombrado el espectáculo de un pueblo campesino que subrayaba con su alegría inteligente y su aplauso oportuno los pasajes más felices de una farsa de Molière, de un entremés de Cervantes y de una jácara de Calderón (Arce 1983:165).

Inevitablemente, Cervantes tenía que integrarse en un proyecto cultural y pedagógico concebido por y para el pueblo porque, más allá de su prestigio dentro de la nómina universal de los genios, apelaba directamente a la sensibilidad —y hasta al conocimiento colectivo— de ese pueblo:

Cien veces, siendo muchacho, había oído contar a mis labriegos de Asturias (...) la burla de la proxeneta escondiendo al galán detrás de la sábana que finge mostrar al esposo (...), y cuando supe de libros encontré que eran simples deformaciones regionales de (...) *El viejo celoso*, de Cervantes (Casona 1967a:498-499).

En ese contexto de hondísimo apego a lo popular, Manuel B. Cossío propuso a Casona que teatralizara algún capítulo del *Quijote*. Y precisamente aquí se enmarca la génesis de *Sancho Panza en la Ínsula*, una farsa compuesta en 1934 que adaptaba a parámetros escénicos los capítulos quijotescos sobre la estancia del gobernador Sancho Panza en Barataria. El propio dramaturgo explica su tratamiento del texto original en este proceso de metamorfosis genérica:

Mi trabajo se ha limitado a buscar con el máximo respeto la equivalencia dramática de la narración, sin visibles alteraciones en la fábula y los personajes, y trasladando al diálogo escénico, discretamente remozados, el lenguaje y el tono originales (Casona 1967a:500).

Lo cierto es que, tal como demostró Gregorio Torres Nebrera (1992:108-115), sí hay modificaciones estructurales, motivadas en primera instancia por una profunda conciencia de las necesidades del público receptor:

Alejandro Casona ha actuado mucho más como adaptador, y ha hecho no un trasvase, sino una verdadera adaptación del relato a un texto que permite una escenificación. Ha utilizado lo que Cervantes le ofrecía —incluida la lengua—, pero teniendo en cuenta, en todo momento, la realidad palpable del público para el que se pensaba aquella dramatización (Torres Nebrera 1992:113).

La preocupación por la respuesta del público es inherente a todo proceso de dramatización. Pero, en el caso de la farsa casoniana, el efecto *feedback* llegó incluso a determinar la elección del asunto: de todos los capítulos de una obra henchida por sí misma de teatralidad como fue el *Quijote*, Casona escogió uno en el que el ingenioso hidalgo cedía el protagonismo al escudero. Sancho Panza, con su glotonería, su sentido práctico y, en definitiva,

sus connotaciones de entrañable humanidad, fue el elegido para llevar el texto cervantino a la escena de las Misiones Pedagógicas. Esto, desde luego, no pudo ser casual. Antonio Machado, ante la propuesta de Cossío, lo había visto claro: «Los juicios de Sancho; además de malicia y donaire tienen ese sentido natural de la justicia inseparable de la conciencia popular» (Casona 1967a:499). Y el propio Casona lo corroboraría años después en un artículo publicado a propósito de la representación de la farsa en el palacio de Villahermosa, supuesto enclave geográfico de Barataria:

Se trata de una tierra que venía buscándose desde cientos de años porque su nombre está vinculado al de uno de los personajes de la literatura universal. En una palabra, se trata nada menos que de la famosa Ínsula Barataria, donde Sancho Panza demostró un día que la justicia tiene generalmente muy poco que ver con los códigos oficiales («La última isla»; la negrita es mía).

¿Habría elegido Casona al escudero aunque no hubiese mediado la sugerencia machadiana? A la luz de las valoraciones en torno al personaje que se irían atisbando en sus artículos periodísticos, creo que podemos aventurar que sí.

En una ocasión, mientras reflexiona sobre los pecados capitales —la gula, en concreto—, aparece casi por casualidad el nombre de Sancho: «Suprimida la glotonería, ¿qué sería de héroes tan famosos en la literatura universal como Falstaff, Pantagruel y Sancho Panza?» (Casona 1982:102). El escudero cervantino se sitúa a idéntico nivel que otros caracteres inmortales; y a todos ellos —de forma un tanto inédita en la historia literaria más convencional— se les confiere estatuto de héroes. Lo cierto es que la heroicidad de Sancho, como la de sus *partenaires* en la cita, solo cobra sentido en el ámbito de esa cultura *invertida* a la que todos ellos representan y en la que la voracidad alimentaria tiene mucho de emblemático. Y es que la mención a la glotonería de Sancho, tan presente en el episodio que Casona seleccionó para su dramatización, no es anecdótica. Mijail Bajtin (1974) la interpretaba como emblema de ese *segundo mundo* y esa *segunda vida* que encarnaba la cultura popular carnavalesca: dentro del cosmos quijotesco, Sancho y todo su mundo reflejaban la pulsión de lo popular frente al idealismo aristocrático del caballero. Y, si se trataba de conectar con el pueblo, nada mejor que ponerle ante los ojos aquello que mejor conocía: «Muchos de nuestros campesinos —diría Casona— no han oído jamás el nombre de Cervantes, pero ninguno ignora el nombre, el

gesto y la significación de Sancho» (Casona 1967a:498). En un artículo que tituló «Burros y caballos», recurrió precisamente a él para, una vez más, prestigiar la autenticidad de lo popular:

Llevados a su máxima jerarquía literaria, el Rocinante de Don Quijote y el Rucio de Sancho serían los ejemplos más ilustres de esa diferenciación social. Juntamente con esta otra sentimental: lo que el caballero siente por su montura es orgullo o vanidad, en tanto que lo que une al campesino con la suya es una entrañable gratitud, que a veces se desborda en la más humana ternura. ¿Qué caballero ha abrazado y besado a su corcel como Sancho a su pollino robado? «¡Oh, hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinas, alivio de mis cargas y sustentador de la mitad de mi persona...!» (Arce 1983:305).

El escudero lo tenía todo para erigirse en símbolo vivo de una manera de ver y entender el mundo; aquella manera en la que, valores etéreos al margen, creía Casona. Porque su popularismo no era incompatible con el sueño —precisamente el episodio de Barataria fusiona a ambos— ni con la esperanza. He ahí el gran valor de Sancho:

El bueno de Sancho era un pícaro desviado hacia la caballerosidad por obra y gracia de su señor. A todo lo largo del libro inmortal, la locura del amo va contagiando poco a poco al escudero, al mismo tiempo que la cordura del escudero va contagiando al señor, en un doble fenómeno de ósmosis psicológica que Unamuno ha estudiado con singular sagacidad. Y al final toda la fe perdida por el caballero resucita milagrosamente en el pícaro humilde que es ya, entre tantos cuerdos, el único loco, el único soñador. El único en creer que en los nidos de antaño todavía puede haber pájaros mañana (Casona 1941).

Y, así, centrándose en la figura de Sancho, la farsa casoniana podía convertirse fácilmente en un tributo multidireccional: primero, a Cervantes, claro, por haber dado a luz un carácter de validez universal; segundo, a Sancho mismo, por encarnar a la más inmediata humanidad; y tercero, al pueblo, a los espectadores de una obrita que, en realidad, hablaba de y para ellos. Porque no en vano había dicho Cossío que el teatro de las Misiones *no hacía más que devolver al pueblo lo que era suyo* (Casona 1967a:498).

Ejemplos universales, España quijotesca...

Casona no dedica un artículo específico a Cervantes o a su obra como hizo con la vida amorosa de Lope o con el don Juan de Tirso. Sus planteamientos teóricos e interpretativos brotan con naturalidad de reflexiones más amplias que, muy frecuentemente, se proyectan de la literatura a la vida, o de la vida a la literatura, en esos trasvases ficción-realidad-ficción de los que ya hemos visto ejemplos en los epígrafes anteriores. Las valoraciones casonianas de la obra cervantina no son especialmente originales en sí mismas ni proceden de un análisis textual exhaustivo. Son más bien las intuiciones de un lector avezado capaz de reconocer un latido de vida bajo el entramado genial de una obra maestra. Casona se convierte, aquí y allá, en el intérprete del sentido existencial del *Quijote* y, justamente por ello, en portavoz de su valor como clásico. En «El secreto de Dulcinea» (Casona 1960), parte de una imagen stendhaliana para reflexionar sobre el amor como proyección de los propios ideales. Y, cómo no, concluye con el ejemplo de la musa quijotesca:

Pero al ir recordándola morosa y amorosamente, aquella labradora cerril, vestida de paño burdo, sudorosa y oliendo a ajos, acabó convirtiéndose por obra y gracia de la imaginación del Hidalgo en el espejo de cuantas Damas en el mundo han sido. Y la imagen creada, más fuerte que la verdadera, sigue de pie en su pedestal de poesía. (...) He aquí el secreto: Dulcinea no es más que la proyección femenina del alma de Don Quijote.

Hablando de algo tan humano como la distorsión por enamoramiento, Cervantes nos dejó, dice Casona, el *ejemplo más universal* de todos cuantos podríamos aducir. Pero esta proyección existencial del clásico hacia todos y cada uno de los hombres no se agotaba —y soy consciente de la injusticia del término— en la pura emoción. Desde la óptica casoniana, sobre todo en los años de la inmediata posguerra, la universalidad del Quijote asume casi siempre un alcance social. En un artículo sobre un tema tan prosaico como los prejuicios en torno a la edad, no pierde la ocasión de hacer una mención a nuestro caballero:

El dramático error de don Quijote fue precisamente el de empeñarse en resucitar tan ajetreada profesión [la de caballero andante] en el siglo de los Felipes y ya con las primeras canas en las sienes; o sea, doblemente fuera de la edad: de la Edad de la Caballería y de la Edad del Caballero (Arce 1983:88).

No deja de ser una formulación más de la que se ha considerado tantas veces la clave de interpretación del Quijote —y de la obra casoniana, no lo olvidemos—, el desfase entre la realidad y el deseo, conducida sutilmente al terreno de lo social. Y es que sobre el enfrentamiento prerromántico del hombre a una sociedad que intenta aniquilarle gira, para Casona, el eje qui-jotesco. En el artículo que mencionaba al final del epígrafe anterior, «Pícaros y caballeros», el asturiano reflexiona sobre esa oposición realismo-idealismo que está en la base de la génesis de nuestra novela; el primero encarnado en el producto genuinamente español que es la novela picaresca, y el segundo representado por los libros de caballerías. Casona enseguida trasciende la pura literatura para valorar la distinción desde una perspectiva social y proponer:

Esos dos arquetipos del pícaro y del caballero no son en su fondo social tan antagónicos como parecen en su superficie literaria. (...) Porque los dos son expresiones acabadas de un individualismo rebelde, muy español, frente a la organización establecida del mundo que los rodea. Los dos son luchadores solitarios (uno con la espada y a caballo, otro a pie y con la astucia) contra una sociedad hostil. (...) Los dos tratan ante todo de defender su individualidad libérrima contra una sociedad empeñada en absorberlos y fundirlos en la masa anónima y común. Pícaro y caballero son en esencia dos tipos antisociales (Casona 1941).

Ese caballero del que habla Casona no es propiamente el protagonista de los libros de caballerías; ese caballero que lucha en solitario es don Quijote, «el más cabal y auténtico caballero castellano». El periplo quijotesco se interpreta, desde la visión casoniana, como una batalla perdida contra el orden social:

Don Quijote pasea heroicamente su locura individualista por la estepa manchega, que se tiende a sus pies como la arena de una inmensa liza. En las bardas sociales que se cierran a su alrededor se sienta cómodamente la muchedumbre de espectadores hostiles dispuestos a tirarle risas y piedras. (...) Don Quijote lucha contra todo lo que ellos son y representan, empeñado en encajarles a cintarazos una lección de vida superior que desprecian incapaces de comprender. Hasta que, harto de burlas y palos, roto de cansancio, desangrada la fe, el sublime caballero acaba renunciando a la locura de su «ley» y acogiéndose, para bien morir, a la cordura mostrenca del círculo social que le rodea. La sociedad ha vencido al hombre (Casona 1941).

Pero, junto a esa lectura universalista, siempre hay un profundo sentido nacional que termina convirtiendo a la obra cervantina en símbolo de una supuesta idiosincrasia específicamente española: «¡Pobre y bendita España quiijotesca que, persiguiendo ideales de gigante, ha tropezado siempre con la realidad de los molinos!» exclamará Casona (1955) en un artículo que, en principio, nada tenía que ver con Cervantes. Y es que esa visión desengañada de una España idealista tendente al fracaso —prefigurada en el arquetipo inmortal de don Quijote— dice casi más del desengaño casoniano que del propio Cervantes. En un artículo de título tan ilustrativo como «Estética del fracaso», el asturiano se retrata a sí mismo con cierta ironía:

Durante mucho tiempo acepté sin detenerme a examinarlo el hecho irremediable de que, ocurriera lo que ocurriera, donde quiera que hubiera dos bandos, yo estaba condenado por gravitación natural a encontrarme siempre del lado del perdedor (Arce 1983:356).

Y lo que explicaba, según él, esta *condena* era un cierto determinismo *racial* que hallaba sus antecedentes más remotos en el Caballero de la Triste Figura:

No era muy cómodo ni muy práctico, pero era un consuelo sentir que obedecía sin darme cuenta a un imperativo lejano de mi sangre romántica y española, puesto que el primer romántico universal el más alto protagonista de la Historia del Fracaso fue un hidalgo nacido en mi tierra, en un lugar de la Mancha de cuyo nombre quisiera poder acordarme. Basta pensar en Don Quijote como símbolo universal del Descalabro, caballero andante del Infortunio y cifra de toda noble Frustración, para comprender inmediatamente que el fracaso pueden ser muchas cosas dolorosas pero de ninguna manera una negación (Arce 1983:356).

Don Quijote efectivamente se convierte en un símbolo social, y hasta político, para Casona; era el precedente —admirable— de todos los que, como él, lucharon por una causa que consideraban justa y cayeron en el intento:

Al triunfo cómodo prefirió el riesgo apasionado y, así como los ladrones «se echan al monte» para hacer fortuna, él se echó al monte para hacer justicia, con ímpetu tan generoso y con tal desaforada irrealidad, que llegó a ser mucho más que un fracasado: el Gran Fracasador (Arce 1983:357).

Y la esperanza, de haberla, venía de la mano de Sancho —siempre Sancho, *el único en creer que en los nidos de antaño todavía puede haber pájaros mañana*, como ya vimos—.

Cervantes como *auctoritas* más allá de la literatura

Hemos visto cómo, inevitablemente, la idiosincrasia emocional de Casona en diferentes etapas de su vida —y de la historia de España— se filtró hacia el ejercicio de interpretación del clásico cervantino. Pero Cervantes y el *Quijote* no solo le venían a la mente cuando se trataba de hablar de literatura. La genialidad de uno y el clasicismo del otro, admirados a partes iguales por Casona, le proporcionan muchas veces una galería de ejemplos a la que recurrir cuando se trataba de sustentar los argumentos más variopintos. El tributo a Cervantes iba, en consecuencia, mucho más allá de las lecturas o las adaptaciones de su obra, y se filtraba hacia cualquier parcela de realidad. Ya hemos visto algunos casos a lo largo de las páginas anteriores: desde la mención a la carreta de Angulo el Malo para describir el Teatro del Pueblo, hasta el recuerdo de Dulcinea como emblema universal de la idealización-distorsión amorosa. La *auctoritas* cervantina era suficiente para defender una postura, demostrar una determinada hipótesis o, simplemente, enriquecer ingeniosamente un planteamiento, como cuando en el artículo «Cine contra teatro», lamenta ese segundo plano en el que se recluye al escritor en las adaptaciones cinematográficas:

Es una pésima costumbre comercial que el cine sigue perpetrando día por día con la más irresponsable tranquilidad, y que los autores se han acostumbrado a soportar, quizá pensando como en el episodio de Sancho que la cabezera de la mesa es cualquier sitio donde se siente el señor (Casona 1964a).

Cervantes podía servir a Casona para reivindicar la libertad ortográfica: «Como si la ortografía no fuera una cosa viva en constante evolución, y como si los antecedentes no pudieran contarse por millares entre los autores más ilustres, empezando por Cervantes, que escribía su apellido con “b”» (Arce 1983:226); degradar a la envidia por encima de todos los vicios: «Cervantes, con verdadero acierto, la llamó “carcoma” de todas las virtudes» (Casona 1982:107); o ennoblecer a la caza sobre la pesca: «La caza, imagen de la guerra según Cervantes, se borda en los tapices; la pesca se deja para los cromos de

comedor» (Casona 1982:171). Podía aducir un episodio del *Quijote* para probar que la temida revolución tecnológica ya estaba prevista, aunque fuera en clave de fantasía, hace cientos de años:

Cierto que, aunque ahora esté viviendo sus días de auge, el robot no es invención de nuestro tiempo (...). Sin ir tan lejos, también en el Quijote hay una cabeza parlante de bronce y jaspe, que contesta a las más enrevesadas preguntas igual que cualquier cerebro electrónico de hoy («La Rebelión de los Robots»).

O el ilustre ejemplo de Cervantes y el Conde Lemus para denostar el mecenazgo:

Cuando usted leía el Quijote, ¿no le extrañó en el prólogo de la segunda parte aquel acatamiento y homenaje excesivos con que Cervantes besa «como su criado» las manos de su señor, el Conde Lemus? ¿Qué había hecho el tan afortunado conde por el tan desafortunado escritor? Nada. Simplemente «sustentarle, hacerle merced» de cuando en cuando, como a uno más entre sus centenares de criados. Y sin embargo, gracias a esas migajas de limosna, ahí está el nombre del conde de Lemus unido para siempre al de Cervantes en la gloria del Quijote (Casona 1964b).

El asunto, ciertamente, era lo de menos. Lo verdaderamente importante era que, en cualquier parcela de la vida, desde la reflexión artística a la valoración moral, desde lo relevante a lo trivial, Casona, como un humanista del siglo xx, encontraba en Cervantes y en su obra el ingrediente adecuado para sazonar sus artículos con el prestigio que daba la siempre respetable autoridad de un clásico.

Es en algunos de estos homenajes casuales, cuando descubrimos, si no las teorías —porque esto sería mucho decir—, sí ciertas intuiciones estéticas del dramaturgo asturiano. Cervantes y su obra no solo servían como ejemplo en las argumentaciones más diversas: la palabra cervantina, además, poseía un valor dignificador. Como un rey Midas de la poesía, todo lo que él había dicho perdía su vulgaridad para convertirse, metafóricamente, en oro. Era la vieja idea de la superioridad del arte sobre la naturaleza, y de su consiguiente poder embellecedor, aplicada a casos concretos. Y, así, un río llevado a la literatura

deja de ser un accidente geográfico para convertirse en un «accidente histórico o poético»: «Y alguno, como el bélico Duero, hasta mereció salir personificado a escena en una tragedia de Cervantes» (Arce 1983:238). Los perros literarios ya no son solo animales, sino animales *ilustres*:

Desde el perro sin rabo de Alcibíades hasta hoy la historia está llena de perros ilustres. Cervantes, gran amigo suyo, hizo famosos a Cipión y Berganza en un coloquio inmortal. Y Lope de Vega honró al del hortelano eligiéndolo para una de sus mejores comedias (Casona 1982:150).

Y el comer en literatura no es un comer rutinario, sino un *banquete de honor*:

No necesitaré insistir en la complacencia glotona de Shakespeare en la descripción de festines, ni recordar los innumerables jigotes, salpicones, duelos y quebrantos, cecinas, menestras, torreznos y ollas podridas que atufan las páginas del Quijote desde las Bodas de Camacho al banquete de Sancho en Barataria (Arce 1983:133).

La mediación literaria o artística era, para Casona, un agente ennoblecedor de la realidad. Pero, además, esa realidad, literatura o arte mediante, podía terminar ennobleciéndose a sí misma:

Mendigos orgullosos, verdaderos aristócratas de la miseria, que en vez de suplicar parece que desafían. (...) El mendigo español es así porque sabe que su imagen llena poemas y museos. Sabe que Cervantes y Velázquez fueron sus amigos (Casona 1982:94).

Conclusiones

Es indudable que el *Quijote* *movió los afectos* de Casona, por utilizar una expresión habitual de los tiempos de Cervantes. Sus apasionadas valoraciones de Sancho y de don Quijote, idealizando el popularismo del primero y mitificando las ensoñaciones del segundo, eran las dos caras de una misma moneda emocional sometida a los vaivenes de una historia convulsa. Sancho, el pueblo, el auténtico, el único capaz de seguir soñando cuando todo parece perdido; don Quijote, el idealista, el luchador en solitario que termina devorado por aquello a lo que se enfrenta. Casona los veía así porque así se veía a sí mismo

en medio de la realidad que le tocó vivir. Sus visiones del *Quijote*, esbozadas a fuerza de pulsión existencial, son el testimonio vivo de la universalidad de un clásico que, como tal, desbordaba los límites de sí mismo para filtrarse hacia cualquier rincón de la experiencia. Y porque eran clásicos, Cervantes y su obra estaban siempre ahí, al alcance de la mano de Casona, cuando los necesitó para comprender todo aquello que le rodeaba; cuando intuyó un más allá de nobleza por encima de la vulgaridad cotidiana y una belleza oculta tras las apariencias más inmediatas. Junto a Shakespeare, Lope de Vega, Byron, Homero... Cervantes y su palabra le permitieron ver el mundo de otra manera. Porque esa es, al fin y al cabo, la grandeza del arte.

Bibliografía

- Alfonso García, María del Carmen, «Sobre la adaptación casoniana de *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega. Texto y representación», en *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, ed. A. Fernández Insuela, M. C. Alfonso García, M. Martínez-Cachero Rojo y M. Ramos Corrada, KRK, Oviedo, 2010, pp. 65-93.
- Arce, Evaristo, *Alejandro Casona, escritor de periódicos*, Alsa, Oviedo, 1983.
- Bajtín, Mijail, *Cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.
- Casona, Alejandro, «Pícaros y caballeros», *El Litoral*, Santa Fe, 2 de diciembre de 1941, p. 6.
- «El sueño de las ciudades», *Diario de Nueva York*, 18 de diciembre de 1955.
- «El secreto de Dulcinea», *El Comercio*, Lima, 3 de abril de 1960, p. 3.
- «Cine contra teatro», *Diario de Yucatán*, febrero de 1964a, p. 3.
- «Literatura mendicante», *Opinión*, Los Ángeles, julio de 1964b.
- «La última isla», *Diario Presencia*.
- «La rebelión de los robots», *El tiempo de Bogotá*.
- *Obras completas I y II*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1967a.
- *Sancho Panza en la Ínsula*, en *Obras completas II*, Alejandro Casona, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1967b, pp. 503-525.
- *Obra inédita de casona: Charlas radiofónicas*, ed. Evaristo Arce, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1982.
- *Retablo jovial*, ed. Juan Carlos Herrán y Emilio J. Sales, Cátedra, Madrid, 2010.
- Fernández Rodríguez, Natalia, «Casona y las mujeres de Lope: claves de una reescritura», en *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, ed. A. Fernández Insuela, M. C. Alfonso García, M. Martínez-Cachero Rojo y M. Ramos Corrada, KRK, Oviedo, 2010, pp. 249-261.
- Muñoz Carabantes, Manuel, «El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991», *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*, 7 (1992), pp. 141-195.
- Sáinz de Robles, Carlos, «Prólogo», en *Obras completas I*, Alejandro Casona, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1967, pp. XI-CCXLIV.
- Torres Nebrera, Gregorio, «Don Quijote en el teatro español del siglo XX», *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*, 7 (1992), pp. 93-140.