

EL ENTREMÉS DE LOS ROMANCES Y LA NOVELA CORTA DEL QUIJOTE

Alfredo Baras

Del análisis de la forma interna del *Quijote* se desprende la conclusión de que la obra está construida, no como parodia estricta de los libros de caballerías, sino como una serie de secuencias entremesiles. Lejos de ser éstas anecdóticas o marginales, conforman el núcleo esencial del relato, hasta el punto de que deben ser consideradas su unidad de medida, en lugar del capítulo o la aventura.

A su vez, el subgénero teatral de la *farsa* o *entremés* consiste siempre en una burla engañosa: del burlador al burlado para obtener un beneficio, cuando no en venganza de otra burla anterior, o por mera diversión; o bien a modo de autoengaño, en que coinciden ambas funciones. Así lo revela el estudio de un *corpus* lo suficientemente amplio, desde la Edad Media francesa y Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, sin excluir a Cervantes. Fácil es suponer que la morfología de la farsa, aunque reductible a tal esquema, se presta a las más diversas combinaciones. Por contra, los cuentos burlescos, que suelen proceder de farsas, ofrecen escasas variantes, y nunca la inabarcable riqueza de cualquier motivo escénico; si la farsa está basada en un cuento, lo adaptará a sus propios mecanismos funcionales. No cabe, por tanto, confundir ambos subgéneros.

Está fuera de duda que Cervantes redactó los capítulos iniciales del *Quijote* tomando por modelo el anónimo *Entremés famoso de los romances*. A pesar de recientes opiniones adversas, continúa en vigor la tesis de Menéndez Pidal, reforzada con nuevos criterios de datación interna, históricos y literarios, y con las conclusiones obtenidas, como se verá, de métodos formales más sólidos, que vienen a confirmar una influencia directa. Dentro de su peculiaridad en cuanto entremés culto, incluso esta pieza queda sujeta a la forma caracterizadora ya expuesta. En primer término, revisaremos las unidades análogas de entremés y novela, antes de proseguir con las originales de Cervantes. Quede claro que se estudian funciones, y no el argumento del que son abstraídas.

Consta el *Entremés* de cuatro unidades de farsa pertenecientes a una sola secuencia. En la primera, que coincide con la salida de casa, Bartolo confunde la realidad de su tiempo con el ficticio Romancero; a esta falsa interpretación suce-

de un acto erróneo, el de adoptar nueva identidad (la de caballero andante) y salir en busca de aventuras. Otro tanto sucede en el *Quijote*, con imprescindibles variantes, entre las que suele omitirse un gradual proceso de locura, así como el que nadie intente desengañar al hidalgo, por efectuarse la salida con el mayor secreto. Por extraño que parezca, tales cambios refuerzan la dependencia de Cervantes cuanto más logra distanciarse de su modelo. En cuanto al propio engaño y al arquetipo del loco, relativamente escasos en España, eran habituales entre los cultivadores franceses del subgénero.

Una segunda unidad se da cuando Bartolo confunde cierta riña de zagales enamorados con el contexto del romance morisco de Almoradí y Tarfe. Como siempre, el autoengañado pasa a la acción saliendo en defensa de Marica, a quien Simocho no quiere dejar en libertad. Esta vez la burla se vuelve contra Bartolo: su rival, tras quitarle la lanza y golpearle con ella, le deja tendido; en el uso incruento del arma se descubren los clásicos palos de entremés. Asimismo Don Quijote defiende a Dulcinea ante los mercaderes de Toledo, a quienes toma por caballeros andantes, pero al enfrentarse al portavoz cae y es apaleado con su propia lanza por un mozo de mulas. Tanto el mercader como Simocho dan muestras de complicidad aceptando entrar en un juego resuelto contra quien lo ha provocado; incapaces de comprender su engaño, Bartolo y Don Quijote achacan a la montura el fracaso, sin que éste les haga desengañarse.

Prosigue la tercera unidad con el hallazgo de Bartolo por sus parientes, situación ésta que ofrece, en realidad, más que notables analogías con el romance del malherido Valdovinos y su tío, el marqués de Mantua; no sorprende oírlo recitar al loco Bartolo, e incluso a todos los demás personajes, cuerdos en apariencia. Pero cuando aquél pasa del extenso romance tradicional a otros nuevos, comenzando por el del Abencerraje y el alcaide de Baza, antes de ensartar un centón de primeros versos, queda claro su paroxismo. Don Quijote, creyéndose también Valdovinos, es conducido a casa por un labrador vecino suyo, al que toma por el marqués de Mantua, como antes Bartolo a su padre; se ha criticado la excesiva dependencia del episodio respecto al *Entremés* —aquí en su culmen—, pues el protagonista, por primera y única vez, adoptará varias identidades ficticias sin relación con la de Don Quijote, al encarnar además, con tanta propiedad, el papel de Abindarráez caído en poder del alcaide Rodrigo de Narváez. A diferencia de Bartolo, Don Quijote acabará logrando contagiar sus disparates al labrador, cuya presencia y forma de actuar tan bien se ajustan desde un principio al doble contexto imaginario. Esta unidad y la siguiente serán asociadas por el autor del *Quijote* en una misma secuencia.

Después del incidente erótico a cargo de los mozos Perico y Dorotea, en la cuarta y definitiva unidad de farsa, Bartolo se levanta del lecho interrumpiendo el baile nupcial con sus versos sobre la destrucción de Troya; en vez de conseguir una mera complicidad de los presentes, los engaña, sin proponérselo, haciéndoles creer en la realidad del fuego romanceril. Aunque todos salgan despavoridos, ya han triunfado para entonces sobre su burlador. De forma análoga, los gritos de Don Quijote dan fin al escrutinio con una primera aventura en sueños: confundido el cura con el arzobispo Turpín, acepta ser cómplice del autoengaño para

mejor engañar a su compadre acostándolo de nuevo; mientras duerma, los libros arderán aquella noche en la hoguera del corral.

Aquí es justamente Donde ha de situarse el final de la versión corta del *Quijote*, y no —como es costumbre reiterar— en los capítulos quinto o noveno. Apenas iniciado el séptimo, concluye el hondo influjo de estas cuatro unidades entremesiles. Pero, de otra parte, la estructura simétricamente cerrada del conjunto destaca más aún mediante varios recursos suplementarios, convirtiendo los episodios objeto de análisis en un texto sin posible desenlace alternativo.

Mucho se ha escrito acerca de la estructura circular de esta salida, y de cómo personajes y escenarios que son descritos en el primer capítulo reaparecen con la vuelta a casa de Don Quijote. Acaso sea preciso destacar que no se completa el proceso sino cuando, efectuado un escrutinio de libros coetáneo de las aventuras, los culpables de la locura del hidalgo son recobrados desde el comienzo para aplicarles su aún pendiente castigo. A las dos jornadas tradicionales hay que sumar una más completa, con aquella noche, tantas veces anunciada a partir del capítulo quinto, en que tiene efecto el particular auto de fe del cura. No falta siquiera el habitual refrán de tantos desenlaces: acabará por cumplirse, en forma expresa, el que afirma «que pagan, a las veces, justos por pecadores». En tan simbólica victoria de los poderes oficiales sobre Don Quijote aparecen unidos, si bien con sentidos contrapuestos, el fuego del *Entremés* y el cervantino.

Una vez delimitado con precisión hasta dónde alcanza la fuente a mediatizar el relato, convendrá evaluar las deudas en su justa medida.

Ahora bien, la crítica sólo ha venido advirtiendo entre ambos textos simples coincidencias argumentales, por significativas que resulten, sin entrever siquiera una más honda identidad en las respectivas funciones estructurales; incluso los motivos en común pertenecen, así y todo, al subgénero del entremés. Para completar el análisis comparativo, es preciso añadir a esta similitud otras previsibles discrepancias.

Recapitulando lo ya expuesto, aparte del autoengaño que propicia cada unidad, son reiteradas seis funciones esenciales: una falsa interpretación de la realidad; notables coincidencias entre ésta y lo imaginado; el acto físico subsiguiente; una complicidad de otro personaje, o su ausencia; falta generalizada de un desenengaño; y el desenlace a palos, con baile o con la huida del burlador o del burlado. Son funciones recurrentes, ajenas a cualquier subgénero aparte de la farsa, de cuya forma interna se revelan exclusivas. Con objeto de reconocerlas sin dificultad, hemos optado por anteponer sinopsis de cada episodio para subrayar, conforme aparecían, los componentes abstractos que ahora son enumerados. Es en este nivel donde se cumplen las verdaderas analogías de narrador y entremesista. Por supuesto, hay otras interpretaciones formales más complejas, con sus propios recursos y normas combinatorias; el simple valor literal muestra, por sí mismo, junto con la extensión del influjo, su intensidad.

Cervantes no se limita a tomar prestada una historia, sino que también respeta las formas entremesiles con que ha sido construida, pudiendo verterlas a cualquier otro tipo de secuencia menos característico. Si éstas parecen obligadas

en la pieza anónima, sorprende su presencia en una aparente parodia caballerescas; ya sólo por esto habría que concluir la prioridad del *Entremés* con relación al *Quijote*, y no a la inversa. Es más, se han conservado las funciones con notoria libertad, variando muchos de los formantes pero extrayéndolos siempre del repertorio de la farsa. De haber transcrito Cervantes a modo de relato el modelo, bien literalmente o bien modificando el argumento a cambio de mantenerse fiel a la estructura, aún cabría suponer que obrara por inercia creativa, difícil de asumir, por lo demás; lo contrario implica actuar como un entremesista conocedor de su oficio, capaz de ofrecer infinitas variantes de un tópico y de combinarlas con originalidad cuando está imitando obras ajenas. No será preciso recordar hasta qué punto demostró su maestría el autor de los *Ocho entremeses*. Pero todavía hay razones más fundadas para calificar este primer *Quijote* de entremés narrado en prosa. Aparte de convertir en extensas y complejas secuencias lo que antes eran unidades, Cervantes ha intercalado otras dos nuevas que no pueden remontarse, por vía directa o indirecta, al *Entremés de los romances*.

En efecto, entre la salida de Don Quijote y la aventura de los mercaderes (secuencias 1.^a y 4.^a) transcurre una noche en la venta y el encuentro con Andrés. Consta la segunda secuencia de tres unidades de farsa, correspondientes a la cena, la vela de armas y la investidura caballerescas. En la primera, el autoengaño a que se reduce confundir la venta con un castillo va seguido de la complicidad del ventero por simple pasatiempo, lo cual impide un posible desengaño. En la segunda unidad, después de haber actuado tratando como nobles a ventero y mozas del partido, recae Don Quijote en idéntico error de conducta pidiendo ser armado por su huésped; éste dará un paso adelante en la burla cómplice al fingirse caballero mientras refiere, con engaño ahora lingüístico, sus picarescas andanzas, y convence a su ahijado de que puede velar armas en el corral; las risas de cuantos observan la seria actitud del burlado acaban volviéndose en su contra, puesto que dos arrieros, uno tras otro, son golpeados de tal modo por Don Quijote con su lanza —convertida en una variante más del azote entremesil— que sus compañeros se ven en la precisión de apedrear al culpable. A palos concluye esta unidad, no así la secuencia. Pues, en la siguiente, advirtiendo el burlador un efecto de la burla inverso al previsto, quiere darle fin cuando antes: arma caballero por escarnio a Don Quijote, volviendo a asumir la condición de castellano; pero dentro de tal engaño se aprecia otro de signo inverso a favor del burlado. Analizada la secuencia completa, es de notar cómo el burlador nato acaba siendo engañado por un loco que, autoengañándose y mediante dos burlas pasivas con diverso nivel de complicidad, pasa a desempeñar una función activa de burlador. Queda victorioso, en suma, Don Quijote: el ventero ya no puede reírse del burlado, y hasta le perdona los gastos; por su parte, el recién armado caballero logra cuanto pretendía desde un principio.

En la tercera secuencia del *Quijote*, una mayor verosimilitud no impide tomar por caballero al labrador Juan Haldudo, que está azotando a Andrés. Cuando actúa Don Quijote de acuerdo con su habitual autoengaño, lo hace bajo nuevas formas: en calidad de testigo, logra convencer al mozo de que será remunerado por su trabajo; en tanto que, con sus equívocos lingüísticos, el amo engaña a

Andrés y a su inconsciente defensor, a quien ha jurado satisfacer la deuda, convirtiéndose así por temor en cómplice burlesco activo. Al salir de escena Don Quijote, esta unidad da lugar a otra segunda, entre amo y mozo, donde el burlador no dejará de acrecentar su ironía antes de desengañar a palos al burlado; Andrés también se ha contagiado de la locura del caballero: jura ir en su busca para reclamar venganza.

Es probable que Cervantes desdoblara la única aventura de Bartolo en la más original de Andrés y en la de los mercaderes. Aquella secuencia muestra, en verdad, rasgos ausentes en la cuarta, como la protección de un ser indefenso que, por una u otra causa, no la precisa en absoluto. De cualquier forma, es patente la creación de unas burlas nada fáciles de resumir sin mermarles gran parte de su cabal significado. Volviendo el narrador al modelo, culmina un relato de extensión comparable a la de varias de sus *Novelas ejemplares* y, por ende, a la del *Entremés* anónimo. A esta brevedad se añaden idénticos formantes y estructura, sin contar otros recursos teatrales (reparto escénico, diálogo, signos visuales y gestos), en que no es ocasión de profundizar.

Según puede observarse, una versión corta del *Quijote* como la que proponemos cuenta con cinco secuencias y nueve unidades completas de farsa, cuya única diferencia frente a las propias del subgénero teatral reside en su forma externa novelada. Una teoría de carácter funcional es completada por la defensa de otra sobre los orígenes del relato extenso; es fácil deducir que ambas se refuerzan mutuamente, pensando que abogar por una suerte de «entremés novelado» o de «*novella* entremesil» supone ampliar lo teatral del relato a su brevedad primigenia.

Cuando se reanude la historia, volverán a encontrarse unas mismas funciones, desde antes de la primera aventura de Don Quijote con Sancho Panza hasta el desenlace de la Segunda Parte. No es posible analizarlas, por ahora. En las cinco unidades originales reseñadas se aprecia que Cervantes ha creado estructuras más complejas que las que le ofrecía su modelo, con varios niveles burlescos o alternancia en las funciones, sin olvidar la fórmula del burlador burlado; eleva además las burlas de nivel, en vez de reiterar, con nuevas variantes, las ya conocidas, o de reemplazarlas por otras claves no entremesiles de humor. Queda incólume, a fin de cuentas, la originalidad creativa de Cervantes. Ciertamente que un ensayo de tal envergadura sólo pudo llevarse a cabo sobre la pauta marcada por el *Entremés de los romances*. Aceptarlo confirma, no ya la precedencia del texto escénico, sino el decidido propósito de buscar un género mixto entre la narración y el teatro: esta novedad fue hace tiempo bautizada con el calificativo de novela moderna cervantina. Nunca antes, sin embargo, se había tratado de calibrar hasta qué punto su génesis está indisociablemente unida al subgénero del entremés.