



LA BARATARIA DE SANCHO EN EL CINE Y EL TEATRO: DOS VERSIONES COMPLEMENTARIAS DE BLASCO IBÁÑEZ Y CASONA

MONOGRÁFICO
IV CENTENARIO DE LA
SEGUNDA PARTE DEL QUIJOTE

RESUMEN: Se analizan en este artículo dos versiones del famoso episodio del gobierno de Sancho Panza en la Ínsula Barataria. A partir del guion cinematográfico que elaboró Blasco Ibáñez y de la breve farsa teatral de Casona, se advierte cómo la aventura cervantina pudo ser leída como argumento humorístico, pero también como expresión de la sabiduría popular. Asimismo, la elección del asunto por dos escritores de prestigio informa de la larga pervivencia del *Quijote* en la memoria colectiva. **Palabras clave:** Barataria, Blasco Ibáñez, Casona, carnaval, sentido natural de la justicia.

ABSTRACT: In this paper are analysed two versions of the famous episode of Sancho Panza's government on Barataria Island. From the screenplay written by Blasco Ibáñez and the Casona's brief theatrical farse, we are shown how cervantine adventure could be read as an humoristic topic, but also as an expression of popular wisdom. Also, the choice of the argument by two prestigious writers informs us of the long survival of don Quixote in the collective memory. **Keywords:** Barataria, Blasco Ibáñez, Casona, carnival, natural sense of justice.

Compañero inseparable del famoso don Quijote, Sancho Panza vio atendida, por fin, su demanda cuando los Duques le concedieron el gobierno de la ínsula Barataria. La ocasión venía a perpetuar el constante vaivén entre burlas y veras, entre la realidad y la ficción, que campeó a sus anchas en las dos partes o *Quijotes* ideados por Cervantes. Si bien es cierto que el simple escudero se transformaba en víctima inocente del enmascaramiento burlesco con que los aristócratas entretenían su ociosidad, a aquel se le facilitó, por otro lado, la posibilidad de reivindicarse poniendo a prueba su habilidad para salir airoso de una empresa para la que, teóricamente, aparentaba no estar capacitado. En ese instante, la demostración de sus aptitudes para el regimiento público se constituía como reto paralelo al que Alonso Quijano decidió acometer en su empeño de realizar una imitación superadora de los paradigmas caballerescos literarios.

Sin duda, las peripecias de Sancho en Barataria alcanzaron un peso decisivo en la Segunda parte del *Quijote*, y mientras los lectores peninsulares del XVII se entretenían con las divertidas aventuras de esa pareja de locos en quienes reconocían a don Quijote y Sancho, en Francia, por ejemplo, apareció en 1642 la comedia de Guyon Guérin de Bouscal, *El gobierno de Sancho en Barataria*, al cobijo de la entusiasta recepción en aquel país de los textos cervantinos. De algún modo, el campesino caracterizado por su simpleza trascendía las fronteras de su universo primigenio para seguir creándose

LA BARATARIA DE SANCHO EN EL CINE Y EL TEATRO: DOS VERSIONES COMPLEMENTARIAS DE BLASCO IBÁÑEZ Y CASONA

con cierta independencia con respecto a la sombra demasiado alargada de su señor don Quijote. Y eso que las credenciales narrativas del episodio en cuestión apuntaban hacia un horizonte donde el trasfondo carnavalesco podía coartar las aspiraciones de un individuo como Sancho.

Pese a que no es la intención de estas páginas ahondar en las tradiciones culturales, e incluso políticas, de las que pudo aprovecharse Cervantes, resultará interesante destacar el simbolismo característico del carnaval que alienta en el periplo insular del escudero, como ya advirtió la crítica.¹ Asimismo interesantes resultan las reflexiones de Juan Antonio Maravall que vinculan la singular experiencia de Sancho con una convicción latente en la época de Cervantes sobre la capacidad de cualquier humano para desempeñarse en el gobierno de una pequeña sociedad. De ahí que fuese posible intuir tras el buen oficio del escudero una idea brollada de las fuentes de la Filosofía moral: «Máximamente crasa, común, vulgar es también la manera de gobernar Sancho; gobierno de cualquiera, del común sentido».²

Es entre estos dos designios mencionados, el de la propensión paródico-humorística y el del énfasis en las potencialidades de una racionalidad natural donde se inscriben dos textos con los que dos de los escritores españoles más activos y populares quisieron rendir su particular homenaje al *Quijote*. Autores como Vicente Blasco Ibáñez y Alejandro Casona, que, separados por la distancia cronológica de poco más de una generación, pretendieron con resultado dispar convertir la aventura cervantina en modelo referencial que, en un caso, jamás llegó a materializarse

como película y, en el otro, accedió a las tablas para encandilar a los más humildes con la ilusión teatral. Es justo reconocer que los vínculos existentes entre el escenario que Blasco Ibáñez quería llevar a la gran pantalla –cuya redacción estuvo supeditada a la tumultuosa existencia del novelista y sufrió notables transformaciones con respecto al primitivo plan trazado–, y la pieza dramática que Casona tituló «Sancho Panza en la ínsula», siendo uno de los cinco episodios que en 1949 integrarían su *Retablo jovial*, no obedecen a una correspondencia causal. No obstante, surgidos en circunstancias muy diferentes y con objetivos harto distintos, ambos proyectos buscaban la reactualización de unos materiales que cobraron un considerable protagonismo en los planteamientos regeneracionistas de las postrimerías del XIX y a los que se les atribuyó un simbolismo ideológico, en especial, en las filas de intelectuales y literatos republicanos.³ Curiosamente, Blasco y Casona lo eran con todas las diferencias de tono, grado e intención que se quiera. Y los dos apostaban por artes como el cine y el teatro cuyo efecto en el espectador resultaba más gráfico e inmediato.

Para el uno y para el otro, el diálogo con la inconmensurable creación cervantina, su adaptación, estaba urgido, además, por unos intereses que oscilaban desde el simple apasionamiento literario a la consecución de unos objetivos que podían ser económicos o traducían una voluntad misional de talante ético. De la variedad de matices que suscitan ambos proyectos, trataré de dar cuenta en las páginas siguientes.

De Blasco Ibáñez valdrá recordar, más allá de

1. Véanse al respecto los trabajos de Agustín Redondo, «Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Baratara en el *Quijote*», *Bulletin Hispanique*, 80 (1978), pp. 39-70 [pp. 52-53], y José Montero Reguera, *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, p. 73, para quienes el recorrido del personaje describe un viaje por los tres estadios de nacimiento, muerte y resurrección. En la misma línea se expresan M. Campos Ocampo y T. Herrera Ávila al precisar que la subversión carnavalesca debería entenderse como parodia textual del personaje bíblico del rey Salomón, cuya sabiduría sirve de referente contrastivo para resaltar la potencialidad humorística del escudero cervantino («Sancho Panza y el carnaval salomónico (Batucada Baratara)», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 32/1 (2006), pp. 9-35).

2. «La utopía del buen discurso», en *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976, pp. 169-235 [p. 221].

3. Llegando al Cuarto Centenario de la Primera parte de *Quijote*, en 1905, las lecturas que se realizaron del texto cervantino fueron múltiples. Pese a ello, junto a la meditación del problema de España, la sublimación mítica de la obra estuvo también ligada a las expectativas políticas de los partidarios de la República: «en los tiempos modernos, el quijotismo consiste en emprender la acción reformadora que supone el advenimiento de la República [...] La mayoría de los intelectuales que meditaron sobre España acabaron en el republicanismo, y por ello también, convirtieron a don Quijote y Sancho en paladines de esta ideología» (M^a Ángele Varela Olea, *Don Quijote, mitologema nacional*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 111).

LA BARATARIA DE SANCHO EN EL CINE Y EL TEATRO: DOS VERSIONES COMPLEMENTARIAS DE BLASCO IBÁÑEZ Y CASONA

su enfática singladura política, su innata predisposición a dejarse entusiasmar por las aventuras más quiméricas, en una rara mezcla de ingenuidad, idealismo y pragmáticas intenciones. No extraña entonces que, cuando el cinematográfico le encandiló, se asociara con el francés Max André para probar fortuna en un campo donde también quería dejar su nombre. Así, a finales de 1916, estrenó en la capital gala *Arènes sanglantes*, versión filmica de su propia novela *Sangre y arena*. Lejos de ser una empresa esporádica y puntual, compartía sus actividades literarias con la elaboración de guiones de algunos de sus títulos valencianos o se inspiraba en la dramática realidad de la Gran Guerra de 1914 para urdir nuevas historias de cuyo rodaje se iba a encargar su productora Prometeo Films. Conforme a su instinto casi visionario, su incursión en el cine respondía a un manifiesto deseo de lucrarse de un arte incipiente. De modo que, desde Francia, les trasladaba —en carta de 10 de julio de 1916— a sus socios valencianos en la editorial Prometeo el pleno convencimiento en el éxito de lo que concebía como un magnífico negocio: «enseguida tocaré dinero, pues estos negocios cinematográficos tienen la ventaja de ser muy rápidos y al contado [...] Hasta el presente jamás se me ha ofrecido un negocio tan claro y rápido».⁴

Para esos años, cuando acababa de escribir *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y había iniciado la redacción de *Mare nostrum*, su imaginación de altos vuelos presumía una rápida prosperidad material, de la que tan necesitada estaba su maltrecha economía doméstica tras las pérdidas que le ocasionó su fallida empresa como colono agrícola en Argentina. Y esa exigencia perentoria de recuperarse en términos monetarios, le hizo contemplar una iniciativa tan vasta como la de un espectacular *Quijote*, para la que, ni más ni menos, iba a recurrir a ocho mil extras que recibirían al hidalgo cervantino a su entrada en

Barcelona. Para materializar dicho propósito, no solo declaró públicamente en la prensa que había iniciado las gestiones para que le elaborasen el vestuario de los actores, que muy pronto iban a trasladarse a España para iniciar el rodaje, sino que, además, refería que, durante ocho meses, había estado estudiando en las interpretaciones sobre la obra para perfilar un guion de unas doscientas páginas.⁵

Algo debió ocurrir, sin embargo, para que el rodaje anunciado no cobrase forma. Posiblemente, las dimensiones de la empresa planteada y la naturaleza del mismo escenario demandaban una inversión en dinero y en medios técnicos que Blasco Ibáñez no pudo afrontar. No obstante, lo que más me interesa subrayar en este lugar es el hecho de que en la versión mecanoscrita conservada del guion, ni el hidalgo manchego llegaría hasta Barcelona, ni tampoco serían las llanuras manchegas la localización elegida para el peregrinaje aventurero de los protagonistas. En ese replanteamiento de la historia seguramente tuvo mucho que ver la exitosa deriva editorial de la traducción al inglés de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. La repercusión de la novela fue de tal calibre entre los lectores estadounidenses, que a inicios del otoño de 1919 el escritor se embarcaba hacia dicha república, cuya geografía recorrería durante varios meses. Para nosotros, lo más importante de este periplo fue su contacto directo con las principales productoras cinematográficas norteamericanas y su deslumbramiento al conocer esa «ciudad-camaleón», según denominaba él a Hollywood. Aparte de firmar suculentos contratos para la adaptación filmica de varias de sus novelas, pareció reverdecer su proyecto del *Quijote*.

En 1920, en la revista *Cine Mundial*, declaraba que el empeño patriótico era la fuerza motriz de una película que iba a versar sobre lo que «soñó don Quijote».⁶ Un año después, en carta (15-

4. Cf. *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere* (1901-1917), ed. de M. Herráez, València, Generalitat/Consell Valencià de Cultura, 1999, p. 261.

5. Desarrollo más ampliamente toda la información referente a este proyecto cinematográfico en el estudio que acompaña mi edición de Vicente Blasco Ibáñez, *Don Quijote. Guión cinematográfico*, Madrid, Biblioteca Nueva/Ayuntamiento de Valencia, 2015.

6. Francisco José Ariza, «El cinematógrafo es la novela de las imágenes», *Cine-Mundial*, 5 (1920), pp. 87-88 [p. 88].

LA BARATARIA DE SANCHO EN EL CINE Y EL TEATRO: DOS VERSIONES COMPLEMENTARIAS DE BLASCO IBÁÑEZ Y CASONA

x-1921) dirigida a Ramón Martínez de la Riva, todavía aseguraba estar enfrascado en la elaboración de un film sobre la obra cervantina, pero cuyo argumento transcurriría en «época actual».⁷ Muy probablemente, esa 'actualización' del texto clásico obedecía a un deseo de implicar tanto a las productoras norteamericanas como al público de ese país. Conforme a tal objetivo, no solo se americanizaron los escenarios, sino que el argumento primitivo experimentaría novedosos cambios al transformar, por ejemplo, la figura de don Quijote en avanzado de las tropas estadounidenses durante la Primera Guerra Mundial.⁸ De ese modo, Blasco Ibáñez concretaba la idea de que el mito literario se había desasido de sus orígenes hispánicos para erigirse en símbolo universal.

Mientras tanto, ¿qué papel le tenía reservado al bueno de Sancho Panza? Si Blasco, como lector, percibió a este personaje como la encarnación de la ambición, el egoísmo, la cordura y, en especial, el prosaísmo pragmático y burlón, en su escenario lo imaginó como tendero en un pueblo de la Baja California, pero, además, como padre de siete hijos y víctima inocente del carácter tormentoso de una esposa que describiría como auténtica arpía. En su salto a la gran pantalla, el personaje debía mantener intactas las señales privativas del modelo referencial, pero, además, el guionista se reservaba la licencia de acentuar su perfil grotesco, tendencia que, por otro lado, se ajustaba al evidente trasvase a su escenario de las convenciones del *slapstick*, subgénero cómico de moda en la cinematografía de la época. Así, en esa especie de onírica ilusión que articula el argumento y que sufre *mister* Alonso Bueno, el *gentleman* devenido en moderno Quijote y su escudero iban a recibir infinidad de golpes y a encadenar situaciones proyectadas con una total vocación humorística. De acuerdo con esta finalidad, Blasco recuperaría la primitiva dimensión

carnavalesca del leal escudero, complaciéndose en remarcar de cualquier forma posible su imagen de figurón.

La prueba más palpable de lo dicho se cifra, precisamente, en la aventura insular del gobierno de Barataria. Esta vez, los duques aragoneses han hallado su *alter ego* ficcional en los Hastings, matrimonio de multimillonarios norteamericanos que entretiene su ociosidad en la lectura de *Las aventuras de don Quijote*, juega al tenis, disfruta de las artes venatorias y cuyo poderío económico les faculta para atender a las más exorbitadas excentricidades. A diferencia del texto cervantino, no habrá que esperar ahora ninguna crítica velada hacia los defectos de unos miembros de la alta sociedad singularizados por su falta de escrúpulos. Más bien, la bonanza monetaria de los Hastings asegura los medios materiales para escenificar lo que sigue planteándose como sonada burla, pese al entusiasmo con que Sancho valora la oportunidad de transformarse en gobernador. Y lo será, ni más ni menos, en un lugar que, en este caso, puede acreditar fehacientemente su rango insular, pues se halla junto a la costa del Pacífico y a ella llegará el escudero subido a un yate que, como la isla, es propiedad del magnate Hastings.⁹

Las modificaciones introducidas por Blasco Ibáñez sobre su fuente, aparte de la tarea actualizadora, son hartamente reveladoras de su intencionalidad humorística. Y ello se pone de manifiesto de forma gráfica tan pronto se disponga a embarcarse el nuevo gobernador hacia su destino. Entonces el espectador debería reírse contemplando su singular uniforme:

La casaca está cubierta de bordados de oro en el pecho y en los faldones, lo mismo que las que usan los embajadores. Lleva pantalones blancos con un galón de oro en cada lado. En la cabe-

7. Blasco Ibáñez: *su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929, p. 161.

8. Me ocupo de este asunto en «El "soldado" don Quijote: dos reformulaciones del personaje cervantino en Rubén Darío y Vicente Blasco Ibáñez», *Cálamo Faspe*, 62 (julio-diciembre 2013), pp. 61-68.

9. Teniendo en cuenta el contexto geográfico de la versión filmica, pero también el público al que iba dirigida, resulta lógico el desvío con respecto a la hipotética ubicación de la Barataria cervantina en la localidad aragonesa de Alcalá de Ebro, según propone Carroll B. Johnson, en «La presencia morisca en el *Quijote*. De quijotes e insulas, en busca de una simetría perdida», en *Releyendo el «Quijote», cuatrocientos años después*, dir. Agustín Redondo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 195-202 [p. 198].

LA BARATARIA DE SANCHO EN EL CINE Y EL TEATRO: DOS VERSIONES COMPLEMENTARIAS DE BLASCO IBÁÑEZ Y CASONA

za lleva un sombrero de dos picos adornado con plumas blancas. Y al cinto, una espada cuyo cinturón le aprieta mucho el vientre y le obliga a llevarse continuamente las manos a él con una expresión de angustia. [151] Con este uniforme ofrece un aspecto de majestad grotesca (p. 315).

Según nos advierte el propio guionista, el personaje tenía que provocar una impresión de «majestad grotesca». Pero no satisfecho con el desajuste entre la estrambótica apariencia externa del figurante y su condición de hombre simple, había que enfatizar dicha inadecuación también desde otros ángulos. De un lado, signifíquese el concurso de la parafernalia acústica de los cañonazos que saludan la subida de Sancho al yate, la intervención de una grúa para subir en él al rucio y, sobre todo, la bandera que ondea sobre el mástil principal y en que debería recortarse la figura de «un asno igual al rucio de paño negro» sobre una tela de un único color. Por otro, la secuencia que se ha abierto con tamaña espectacularidad contrastaría con los efectos que iba a tener el trayecto marítimo en el protagonista. Desplazado de su escenario natural, en la pantalla aparecería esto: «Se ve a Sancho cómo se agita y se encorva sobre el costado de la lancha para vomitar sobre el agua» (p. 317).

De este modo, el gobernador padecía el primer contratiempo de una aventura que no resultaría tan gratificante como él había presumido y como los Hastings trataban de reivindicar maliciosamente a través de una escenografía que intuimos vivía aparcada en la memoria vital del

propio Blasco Ibáñez. Y digo esto, porque cuando Sancho desembarca en la fingida Barataria:

Se ve un arco de triunfo hecho con banderas, ramas y flores. En el centro hay una gran inscripción que dice:

«Al gobernador Sancho y su inteligente compañero»
(p. 316).

¿Estaría rememorando acaso el autor con semejante aparato triunfal alguno de los clamorosos y multitudinarios recibimientos que se le tributaron en varias ocasiones en su Valencia natal?¹⁰ En cualquier caso, el escenario priorizaba los elementos visuales¹¹ y, dadas las potencialidades del cine de la época, la peripecia insular del gobernador discurriría, con respecto al texto literario de referencia, con un protagonismo de los motivos gestuales sobre las secuencias donde era imprescindible el concurso de la palabra y la argumentación. Esto es. Las exigencias del soporte fílmico determinaban la reducción al máximo de las historias sobre las que el Sancho cervantino tuvo que dictaminar y que ponían de relieve la capacidad del sentido común para el desempeño de la labor judicial. Ciertamente que en el *screen* aparecería un entretítulo donde se concretaba que varios litigios habían sido elididos: «Aleccionados por el mayordomo, se van presentando diversos pleiteantes, y las sentencias de Sancho unas veces hacen reír y otras infunden admiración.» (p. 321)¹². No obstante, parece que para Blasco no era una prioridad el énfasis en la condición salomónica de Sancho. Más bien, el escenario de-

10. Gozando de una popularidad internacional, tras el éxito de la traducción al inglés de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, el escritor visitó Valencia en mayo de 1921. Allí tuvo lugar una semana de festejos en su honor entre los días 15 y 22. La Asociación Patronal de las Artes del Libro de Valencia llegó a editar un folleto con el programa donde quedaron registradas las diferentes actividades llevadas a cabo. Después de bajar del tren, el domingo 15 de mayo: «en la estación del Norte se formó la comitiva, dirigiéndose por las calles principales al Palacio Municipal. Las calles del itinerario estaban adornadas con gallardetes y banderas de varias naciones. En la calle de Peris y Valero fue erigido un monumental arco de triunfo».

11. Así la indumentaria a la que habría que recurrir para representar la llegada del gobernador a su palacio en Barataria y, a partir de la cual, los anónimos figurantes devendrían un remedo de figuras medievales: «Los marineros presentan las armas y unos trompeteros, que son los mismos tocadores de trompa de caza del millonario Hastings, hacen sonar larguísimas trompetas. Estos trompeteros van vestidos con trajes antiguos, como si fuesen heraldos de la Edad Media» (p. 317).

12. Curiosamente, el pleito que sí recuperaría para la gran pantalla era el protagonizado por la mujer que acusaba a un ganadero de abusar de ella. Es probable que el autor eligiese esta anécdota porque le permitiría plantear el asunto de la rivalidad de los sexos, aprovechándose de la controversia que él mismo desató durante su visita a los Estados Unidos. En el Club Universitario de Filadelfia, realizó unas polémicas declaraciones sobre el papel de la mujer en la sociedad moderna, donde magnificaba la tiranía que las esposas ejercían sobre sus cónyuges y sugería el empleo de remedios ancestrales como el látigo para contrarrestarla. Posteriormente, el mismo novelista matizaría tales juicios, apelando a la legítima influencia del sexo femenino en el desarrollo de la sociedad norteamericana.

LA BARATARIA DE SANCHO EN EL CINE Y EL TEATRO: DOS VERSIONES COMPLEMENTARIAS DE BLASCO IBÁÑEZ Y CASONA

bería resaltar la lucha del personaje contra sus propias expectativas, de modo que se le sometía a una tensión similar a la que pudo experimentar su señor en su acendrado empeño imitatorio.

Y el verdadero talón de Aquiles del gobernador era el hambre atroz que se vería obligado a soportar durante más de diez días.¹³ En ese tiempo la película plasmaría cómo las aspiraciones de medro abocan a Sancho a una situación francamente adversa, cómo se van desmoronando sus esperanzas iniciales hasta dejarlo a merced de los tormentos del hambre. Para hacerle frente, el gobernador habría de bajar hasta las cocinas para recoger los restos de comida que dejaron los criados y que le acerca una «cocinera negra». Pero si con ello logra mitigar, al principio, la «sensación de dolor» de su estómago, si eso apacigua su «expresión famélica», ni siquiera la solidaridad de su inesperada compañera podría contradecir los usos perversos de aquellos que están encargados de llevar la burla hasta sus últimos extremos y que, informados de los movimientos secretos de Sancho, apenas le dejan alguna migaja: «No han dejado nada, señor -le dice la criada-. Lo hacen para que el gobernador sufra hambre. Dicen que esto le aclarará la cabeza» (p. 327).¹⁴

En efecto, el célebre escudero iba a verse zarrandeado por una farsa que tendría consecuencias inmediatas en su físico: «Está más flaco, y se muestra triste y flácido por la dieta a que le someten.» A partir de su fuente, el guionista amplificaría el calvario de Sancho involucrándolo en un proceso que destacaría la causalidad de su derrota final. Por si la referencia directa a su deterioro físico no es suficiente, signifíquese la importancia de la siguiente observación de Blasco sobre cómo debería ser el mobiliario del dormitorio del gobernador: «Una cama ostentosa, con grandes colgaduras y penachos de plumas. Todos los muebles son igualmente pesados y vistosos.

(*Debe contrastar la riqueza del dormitorio con el hambre que sufre Sancho.*)» (p. 327).

Mediante el contraste sugerido, gráfico reflejo de la caída definitiva del bueno de Sancho, el escenario transformaría al personaje en marioneta, en criatura cómica y carnavalesca, proyectada al igual que su señor don Quijote con el objetivo de desatar la risa entre los espectadores.¹⁵ En ese sentido se orientaba la adaptación cinematográfica propuesta por el novelista valenciano.

Muy distinto fue el enfoque con que Alejandro Casona hurgó en las páginas de la Segunda parte del *Quijote* a fin de recrear el episodio del gobierno sanchesco en Barataria. Desde su misma concepción, la farsa casi podría decirse que surgió como obra de urgencia, dada la rapidez con que el dramaturgo remató su versión. En la «Nota preliminar» que precede al *Retablo jovial*, el mismo Casona informaba de que, a instancias de Manuel B. Cossío y Antonio Machado, se enfrascó en una tarea que le tendría ocupado apenas una semana. El Patronato de las Misiones Pedagógicas le había ofrecido al escritor asturiano el cargo de director del «Teatro del Pueblo» y su adaptación del episodio cervantino pasó, de inmediato, a engrosar el repertorio literario que representarían sobre los modestos escenarios de aldeas y villas españolas un grupo entusiasta de jóvenes universitarios.

La breve pieza de «Sancho Panza en la ínsula» nacía entonces para completar un circuito que arrancaba de obras clásicas entroncadas en la tradición popular y venía a desembocar en un medio rural donde pervivía un folclore secular, si bien sus humildes gentes ignoraban los tesoros artísticos que habían alentado. Por eso, al mismo tiempo que los jóvenes actores ambulantes se erigían en modernos juglares, la farsa iba a cumplir una función divulgativa, e incluso pedagógica. Ahora bien, para establecer con el destinatario

13. El personaje hace constar este dato en la carta que le remite a su señor don Quijote: «*En diez días que llevo de gobernador no he visto un centavo*» (p. 324).

14. Con una total falta de escrúpulos, los hombres del archimillonario Hastings sobrepasaban a los del duque cervantino, que se apiadaron momentáneamente de Sancho y «le dieron de cenar un salpichón de vaca con cebolla, y unas manos cocidas de ternera algo entrada en días» (cito por la ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, II, XLIX, p. 899).

15. Como figura destinada a provocar el «hazmerreír», definió Michel Moner al personaje de don Quijote en «El pelele apaleado: la problemática del fracaso en el *Quijote*», en *Releyendo el «Quijote», cuatrocientos años después*, op. cit., pp. 147-157 [p. 157].

LA BARATARIA DE SANCHO EN EL CINE Y EL TEATRO: DOS VERSIONES COMPLEMENTARIAS DE BLASCO IBÁÑEZ Y CASONA

una comunicación adecuada y atender, además, a los condicionantes físicos y materiales sobre los que transcurriría la ilusión teatral, el texto debía cumplir con unos requisitos que no tuvieron que contemplar ni Cervantes ni el citado Blasco Ibáñez.

Otra vez en su «Nota preliminar», Casona cifra su grado de intervención en los capítulos del *Quijote* versionados en estos términos: «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» (p. 33).¹⁶ Si el dramaturgo no faltaba a la verdad con tales afirmaciones, renunciaba a poner el acento en la labor de poda que realizó a la hora de simplificar su fuente literaria. En ella las peripecias de Sancho en la imaginaria Baratara se extienden en cinco capítulos (los 45, 47, 49, 51 y 53 de la Segunda parte), alternando con aquellas de don Quijote en el palacio de los duques. Asimismo, la duración del gobierno insular se extiende en un periodo de diez días, durante los cuales Sancho oficia como juez, pero también, por ejemplo, ronda por las inmediaciones de su residencia o manda redactar cartas para los duques, don Quijote y su esposa. En cambio, en la farsa casoniana, aparte de la reordenación de los materiales seleccionados, observamos que el personaje solo está un día en la insula, sin moverse apenas del recinto físico donde tendrá su tribunal (por lo que se suprime la correspondencia epistolar), mientras que la figura de don Quijote se menciona en tres únicas ocasiones, sirviendo una de ellas como referencia contextualizadora para explicar cómo ha llegado Sancho a ser protagonista en lo que se propone como burla.

Esto es. Aparentemente, los desvíos aludidos podrían apelar a un seguimiento consciente de la preceptiva aristotélica en tanto que se respeta la regla de las unidades de tiempo, espacio y acción. No obstante, Casona llegó a un mismo destino

por razones ajenas a determinados cánones clásicos. En su adaptación procedió a economizar en recursos escenográficos y a prescindir de intrigas paralelas, del mismo modo que era parco en pinceladas descriptivas sobre los personajes. Lo importante era presentar su pieza como un todo tan breve como autónomo donde cobrase una importancia capital la figura de Sancho Panza, del personaje que se singularizaba idiomáticamente por su constante empleo de refranes¹⁷, cumpliendo así con una doble exigencia: la de estrechar la función fática y la complicidad con un público familiarizado con el carácter popular de tales registros lingüísticos; a la vez que, a través del saber acumulado en los refranes, Sancho podía dar cumplida respuesta a las expectativas que sobre sus dotes de gobierno podían tener los individuos involucrados en la burla planteada.

Recuérdese que en el diálogo inicial que mantienen el Cronista y el Mayordomo, mientras aguardan la llegada del nuevo gobernador, a la pregunta del primero: «¿Es posible que nuestros señores hayan elegido para gobernador a ese villanote de bota y alforja, con trazas de labrador y barba de dos semanas?» (pp. 37-38), su interlocutor le responde: «todo esto no es más que una famosa burla. Este gobernador que aquí llega no es otro que el gran Sancho Panza, rústico simple y sin sal en la mollera» (p. 38). ¿Realmente es fiable la opinión despectiva de tales personajes sobre nuestro protagonista? ¿Acaso Sancho solo era un «villanote» o un «rústico simple»? Desde luego, se trataba de juicios poco halagadores para quien se expresaba con los mismos giros idiomáticos que los asistentes a la representación. Sin embargo, la actuación posterior del inesperado gobernador será la que resuelva la cuestión planteada. Y ello con el concurso absorbente de la palabra.

Es justo reconocer la presencia de indicaciones sobre la indumentaria de Sancho o sobre los elementos que se significarían en el decorado en las acotaciones. Allí se nos dice cómo la entrada en Baratara de su gobernador fue celebrada

16. Cito por la edición de Juan Carlos Herrán y Emilio J. Sales, Madrid, Cátedra Base, 2010.

17. La importancia que el empleo de refranes posee en la caracterización de Sancho se refleja en el mismo hecho de que Casona recuperó del conjunto del *Quijote* algunos que no figuran en los capítulos adaptados.

LA BARATARIA DE SANCHO EN EL CINE Y EL TEATRO: DOS VERSIONES COMPLEMENTARIAS DE BLASCO IBÁÑEZ Y CASONA

con «vítores, tambores, chirimías y repique de campanas» (p. 37); cómo, junto al pueblo, dos soldados «de alabarda» intentan darle credibilidad al engaño. Cómo también los espectadores sonreirían al ver al escudero enfundándose un «rico tabardo con guarnición de cibelinas, gorra de velludo con pluma y collar de oro» (p. 45) para dirimir los pleitos que se presentan en su tribunal. No obstante, el aparato escenográfico es mucho menos grotesco y espectacular que en el escenario que proyectó Blasco Ibáñez. Las intenciones de Casona discurrían por otros lares.

De ellas daba buena cuenta la anteposición de esa pregunta, auténtico acertijo, sobre la horca instalada en un puente que en el *Quijote* cervantino figura en el capítulo 51 y que en la farsa se adelanta al principio de la pieza en un doble sentido: primero, porque el mayordomo quiere calibrar las competencias de Sancho: «Por esa respuesta el pueblo toma el pulso del ingenio de su nuevo gobernador» (p.43); y en segunda instancia, porque el personaje que pretende ser burlado supera la primera prueba de fuego a que se le somete, demostrando no solo su ingenio, sino también su talante misericordioso. Con ello se distancia explícitamente de la malicia de sus burladores y se declara ante el público como un ser muy distinto a cómo le suponen quienes han montado la engañosa tramoya. En la espontaneidad y el acierto con que, a continuación, dirimirá los distintos litigios Sancho, quien no es tan «porro» como para alimentar ese mundo fingido que se ha levantado a su alrededor. Del mismo modo que el rucio rebuzna al verse separado de su dueño, el personaje elegido como objeto de chanza no puede separarse de ese «sentido natural de la justicia» que Antonio Machado valoraba cual encarnación de la conciencia popular.¹⁸

En esta tesitura, como sugiere Jesús G. Maestro,

Casona se sitúa del lado de Cervantes, al proteger al singular escudero de las zancadillas que le ponen tanto los duques como sus tramposos criados. Asimismo, ambos escritores contravienen el lugar que desde sus orígenes le había reservado la comedia a las clases más humildes. Ahora,

el hombre humilde y de escasa o nula formación intelectual se convierte en protagonista de la comedia, pero sólo mediante el engaño y la manipulación degradantes. Sólo así queda convertido en títere o muñeco el hombre que en su humildad es más digno que los dignos, más noble que los nobles, y con cuya inocencia y honradez se mofa y entretiene la honrada y ociosa gentuza de la clase alta.¹⁹

La opción creativa de Casona era, pues, a un mismo tiempo, de índole ética y literaria. Pese a distar un mundo de la propuesta de Blasco Ibáñez, de ese escritor que entrevió en el arte cinematográfico una oportunidad inmejorable para revitalizar la novela moderna, tanto el asturiano como el valenciano compartían una atracción entusiasta por el *Quijote*. Y aun pensando en soportes distintos para readaptar la inmortal creación cervantina, vinieron a ilustrar la versatilidad de esta última para sobrevivir con factura dispar sobre las tablas o a través de la gran pantalla. Por si eso no fuera suficiente, las plurales opciones interpretativas que generan las dos partes del *Quijote* y, en este caso, del episodio sanchesco en Barataria, recreado como espectáculo grotesco o como reivindicación de unos valores populares, atestiguan la magistralidad de una fuente literaria que podía satisfacer por igual, desde principios del XVII, a públicos de condición diversa y de cualquier latitud geográfica, alcanzando una proyección democrática difícilmente imitable.

18. «Nota preliminar», p. 32.

19. «Sancho Panza y Sansón Carrasco: contribuciones a la teatralidad en el *Quijote*», en *Linsula del Don Chisciotte*, ed. de Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri, Palermo, Flaccovio Editore, 2007, pp. 139-150 [p. 147]. El profesor Maestro expone idénticas consideraciones en «El cervantismo del *Retablo jovial* de Alejandro Casona», en su *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*, Madrid, Verbum, 2013, pp. 237-253.