

EL ENANO ARTÚRICO EN LA GÉNESIS LITERARIA DE SANCHO PANZA

La insistente asociación de Sancho Panza con tipos cómicos dramáticos (W. S. Hendrix,¹ F. Márquez Villanueva²) y folklóricos (M. Molho,³ A. Redondo⁴) ha llevado a pasar por alto la ascendencia artúrica del personaje, a fin de cuentas, escudero y acompañante del ingenioso hidalgo y atrevido caballero don Quijote de la Mancha. En el presente trabajo me propongo desarrollar la concepción de Sancho como parodia del escudero caballeresco tratando de establecer su íntima relación con la figura del enano artúrico.⁵ Sancho Panza comparte con el enano, aunque no de manera exclusiva, su grotesca desproporción y comicidad. Tal rasgo, así como la asociación del enano con el tipo folklórico y literario del loco,⁶ hacen de él vehículo ideal para la burla y la sátira que se propone Cervantes. Su aspecto y carácter dictan su función narrativa marginal y de

1. William S. Hendrix, «Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II (Madrid: Hernando, 1925), págs. 485-494.

2. Francisco Márquez Villanueva, «La génesis literaria de Sancho Panza», *AC*, 7 (1958), 123-155; y en *Fuentes literarias cervantinas* (Madrid: Gredos, 1973), págs. 20-94. Véase también A. J. Close, «Sancho Panza: Wise Fool», *MLR*, 68 (1973), 344-57.

3. Mauricio Molho, «Raíz folklórica de Sancho Panza», en *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid: Gredos, 1976), págs. 217-336, y *Apéndice*, págs. 337-355. Véase también Maxime Chevalier, «Literatura oral y ficción cervantina», *Prohemio*, 5 (sep-dic. 1974), 161-96.

4. Agustín Redondo, «Tradicición carnavalesca y creación literaria: Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*», *BH*, 80 (1978), 39-70.

5. Eduardo Urbina, «Sancho Panza y Gandalfín, escuderos», en *Cervantes and the Renaissance*, ed. Michael D. McGaha (Easton, Pa.: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1980), págs. 113-124.

6. Enid Welsford, *The Fool. His Social and Literary History* (London, 1935; reimpresso Gloucester, Mass: Peter Smith, 1966), en especial cap. 3, «The Fool as Mascot and Scapegoat», págs. 55-75. Véase también E. Tietz-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art* (London: The Phaedon Press, 1957); Michel Foucault, *Follie et dérision: Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris: Plon, 1961); Martine Bigeard, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650* (Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1972).

contrapeso, mientras que su paradójica existencia como seres inferiores deseados y admirados propicia la paródica creación de un Sancho Panza ambivalente. En su papel de escuderos, acompañantes y mensajeros los enanos son dignos aliados del héroe al que sirven lealmente. Sin embargo, su ignorancia, su temor y su malicia, ya sean ocasión de risa o de melancolía, subrayan la idílica extravagancia de las acciones guerreras e interés amoroso del caballero, atacando así la misma ilusión que les sustenta.⁷

Tomando como eje de nuestro análisis al enano Ardián, compañero de Amadís de Gaula, espero mostrar cómo la figura del enano artúrico es factor indispensable en la génesis literaria de Sancho y cómo una más ajustada apreciación de la misma ha de conducirnos a una más válida interpretación del *Quijote* en cuanto parodia burlesca y creación artística.

Las gracias escudriles a las que Cervantes hace referencia en el prólogo de la Primera Parte al realizar el elogio de Sancho tienen su base en la concepción paródica del personaje según su modelo más inmediato y probable, Gandalín, el fiel escudero de Amadís de Gaula.⁸ Su comicidad, por otra parte, aquella que precede incluso su hablar constante y vivificador, se deriva de su condición y aspecto. Sancho es en principio, y para siempre, labrador rústico y rollizo. Se asemeja así tipológicamente al enano, ser pícnico de baja estatura, barriga grande, talle corto y piernas cortas.⁹ He aquí como lo describe su autor: «... tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner de nombre de Panza y de Zancas, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia (I, 9, 144)».¹⁰

7. Tal es también el sentido del caballero desenamorado Dinadán, crítico interno de la caballería. Véase Eugène Vinaver «Le caractère de Dinadán par les textes», en *Études sur le 'Tristan' en prose* (Paris: Champion, 1925), págs. 93-98, y «The Prose Tristan» en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. Roger S. Loomis (Oxford, 1959), pág. 344.

8. Eduardo Urbina, «Sancho Panza 'escudero sin par'. Parodia y creación en *Don Quijote* (1605, 1615)», tesis doctoral, University of California, Berkeley, 1979, esp. cap. 3.

9. Véase José Goyanes, *Tipología de 'El Quijote'* (Madrid, 1932), esp. cap. 5 «De la constitución y temperamento de Sancho Panza», págs. 37-43. Goyanes observa que «Sancho no llega a ser un acondroplástico (enano); pero su escasa talla, su anchura y robustez... le dan cierta analogía con aquel tipo patológico». (pág. 15).

10. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis A. Murillo, 3 tomos (Madrid: Castalia, 1978). Citamos por esta edición indicando entre paréntesis en el texto parte o tomo, capítulo y página.

Claro que lo de Zancas es puro despiste, y la iconografía del personaje es firme confirmación de lo grotesco, por admirable y por ridículo, del aspecto de Sancho, rústico simple y bufonesco con cuerpo de enano.

Sobre la presencia de los enanos en los libros de caballerías, a quienes califica de graciosos, anota Clemencín: «Hacen mucho papel en las historias de los andantes, ya como adornos en las pompas solemnes, ya como servidores y compañeros de sus viajes y aventuras, y ya, finalmente, como enviados con recados a damas o a reyes y príncipes (II, 171)¹¹ Junto con Ardián, Clemencín hace mención de otros muchos. Urbanil, enano de Palmerín de Oliva, es grotescamente feo, mientras que Mordete, enano del caballero Fimeo en *Policisne de Boecia*, tiene agudo ingenio. Su principal papel, como paralelo de las doncellas, es el de mensajeros, mediando ante su asumida inocencia entre la ausente dama y el caballero.¹²

A la extendida y vital presencia de los enanos en los libros de caballerías hay que añadir la memoria que sin duda tuviera Cervantes de aquellos ya familiares en la corte desde 1563, de igual signo y función. Como observara Moreno Villa, «cabe preguntarse si es fortuito (dado el contraste entre el señor loco y el gracioso enano) que una (de las dos figuras creadas por Cervantes) sea de un loco alto y delgado y la otra de un rústico simple, gordo y bajo». Creo justificado el paralelo y acertado el considerar a Sancho Panza «como hombre de placer. D. Quijote podrá tenerle por escudero, pero Cervantes lo formó para divertir al lector».¹³ La asociación es particularmente válida dada la imposibilidad de distinguir a veces, tanto en documentos como en historias, entre locos y enanos. Según indica Enid Welsford, el enano no es sino un tipo de bufón, a menudo indistinguible del loco.¹⁴

En cuanto a literatura caballerescas y a la figura del enano allí presente, y de la que Ardián es ya estilizada versión, han de tenerse en cuenta las conclusiones de Vernon J. Haward Jr. (*The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition*. Leiden: E.

11. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Diego Clemencín, 6 tomos (Madrid: D. E. Aguado, 1833-1839). Véase también tomo III, págs. 437-39 (I.49) en donde Clemencín enumera casos y ofrece detalles particulares sobre su papel y apariencia.

12. Clemencín, II, 488-89 (I.31).

13. José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos en la corte española de los Austrias* (México: Presencia, 1939), pág. 41.

14. Welsford, pág. 55.

L. Brill, 1958): el enano artúrico pierde los atributos sobrenaturales de su progenitor céltico, sufriendo a un tiempo una fusión de tipos que en último término produce enanos como Guivret, de papeles y funciones de difícil reconciliación.¹⁵ Se da ya entonces la confusión entre vida y literatura, pero, según Harward, es el enano de la corte quien imita las actividades y características de su contraparte céltico a través de los ejemplos que ofrece la literatura de inspiración artúrica. Acompañan a sus señores en sus viajes, les entretienen en las comidas, les aconsejan y hasta en ocasiones les proveen con sustento. Son comúnmente corteses y de aspecto atractivo, pero también, y con mayor frecuencia, feos, deformes y grotescos; aunque, como veremos en el caso de Ardián, tras su fealdad y actitud hostil inicial descubran una admirable voluntad de servir y la capacidad de ser en extremo leales.

El enano con quien se encuentra Amadís de Gaula era « de muy disforme gesto (e) yua en vn palafren (I, 17, 157) ».¹⁶ Su actitud, si bien no tan hostil como la del enano que encontrara su hermano Galaor, no carece de cierto antagonismo. Entablan conversación y a cambio de servirle de guía el enano consigue que Amadís le prometa un don. De hecho, el enano le engaña con lo impreciso de sus palabras y en lugar de conducirlo ante Galaor le lleva ante Angirote, y luego al castillo de Valdevin, donde Amadís es encantado y derrotado por Arcaláus. La aventura da ocasión a la primera inversión de Ardián. El hasta entonces astuto y discreto enano sufre de manos de Arcaláus el castigo que merece su malicia y lleno de temor renuncia a su don ante la risa de Amadís: « Señor —dixo el— tan caro me cuesta este (don) que a vos ni a otro ninguno nunca don pidiere en quanto biua; y vayamos de aqui antes que el diablo aca lo torne (Arcalaus), que no me puedo sofrir sobre esta pierna de que stuue colgado, y las narizes llenas de la pieda çufre que debaxo me puso, que nunca he hecho sino esternudar y ahun otra cosa peor (I, 19, 177) ». Lo sufrido por Ardián ante una promesa obtenida bajo engaño, su temor y cobardía, su renuncia y el cómico desenlace de sus quejas tienen sin duda su eco en boca de Sancho en su temeroso lamento en la aventura de los batanes (I, 20), y aun

15. Harward, págs. 31-32 y 120-22.

16. *Amadís de Gaula* (texto de 1508 refundido por) Garci Rodríguez de Montalvo, ed. Edwin B. Place, 4 vols. (Madrid: C.S.I.C., 1959-1969). Citamos por esta edición parte o tomo, capítulo y página.

en mayor grado al término de su gobierno ya que « No son estas burlas para dos veces (II, 53, 445) ».

El miedo del enano será motivo frecuente en *Amadís de Gaula*, como lo será la risa que provocan sus palabras y acciones. Así, por ejemplo, cuando logra vengarse del daño que le hiciera Arcaláus, sus palabras y actitud mueven a risa al rey (III, 69, 742). Aún más significativa, por resultar más próxima a las acciones del bufonesco Sancho en el palacio de los duques, es la actuación de Ardián en el banquete celebrando el retorno de Amadís, hasta entonces el caballero Griego. El enano, maestresala y bufón, « que de plazer no cabía consigo » entretiene a los comensales « diciendo muchas cosas con que les fazía reyr (III, 80, 907) ». De igual modo, y de nuevo como Sancho, Ardián alegra a las doncellas no sólo con las noticias que trae, sino con su manera de contar: « Mucho rieron todas con las buenas nuevas que oyan y con lo que el enano respondió (IV, 117, 1172) ».

El otro factor que caracteriza al enano y que le aproxima a Sancho es su ignorancia; en parte como simpleza de loco y en parte como signo burlesco de su insuficiencia. A pesar del amor y lealtad que Ardián demuestra por su señor sus palabras y acciones ponen en movimiento una cadena de sucesos de gran interés, ya que vienen a causar la separación de Amadís y Oriana y, en contra de su propósito, llegan a poner en peligro la vida del caballero: « el enano que no sabía la hazienda de su señor y Oriana, pensó que amaua aquella niña tan hermosa (Briolanja)..., entendimiento (que) no le hiziera menester a Amadís por muy gran cosa que por él fue sazón de ser llegado a muy cruel muerte... (I, 21, 198) ». Causa así los celos de Oriana y la fatal melancolía de Amadís « no por su culpa dél, mas del su enano Ardián, que con gran ynorancia erró pensando que su señor Amadís amaua aquella niña fermosa Briolanja de leal amor... (I, 40, 312-13) ».

La presencia del enano además de ser motivo de admiración y risa, de confusión y melancolía, caracteriza a Amadís hasta el punto de, como en vena más directa y burlesca hiciera Sancho, darle nombre e identidad. Cuando Amadís decide a fin de recuperar su fama y honra partir para Alemania en busca de aventuras se le conoce como el caballero de la Verde Espada y también como el caballero del Enano (III, 70, 757).

Especial mención merece la montura de Ardián y la nota burlesca que en él imparte. Como se recordará, una de las dudas

que asalta a don Quijote es sobre la propiedad del asno de su escudero: « En lo del asno reparó un poco don Quijote, imaginando si se le acordaba si algún caballero andante había traído escudero caballero asnalmente; pero nunca le vino alguno a la memoria... (I, 7, 126) ». La burla es múltiple. Proverbial es no sólo el nombre Sancho, sino, como rasgo típico del tonto, el tener por compañero y montura un rocín.¹⁷ Por otra parte, no es justificado el propósito de don Quijote de proveer a su escudero con mejor montura, promesa que además olvida, ya que era propio de los escuderos tener como monta un palafrén o rocín. Según Covarrubias palafrén « es lo mesmo que quartago o rozín que no llega a ser cavallo de armas (pág. 845) ». El *Diccionario de Autoridades* incluye la siguiente definición de palafrén: « Se entiende oy comunmente por el caballo en que vá montado el criado u lacayo, que acompaña á su amo quando vá a caballo (pág. 88) ».

Como queda dicho, Ardián aparece por primera vez montado en un palafrén e igualmente cuando junto con Gandalín acompaña a Amadís a Alemania (III, 70, 771). En su papel de mensajero se hace mención expresa de su rocín (I, 34, 275 y IV, 117, 1170). El rocín es también la montura que abandona en su huida cuando Galaor, confundiéndole con el enano traidor y feo que le diera batalla (I, 12), intenta cortarle la cabeza: « El enano, con miedo, dexóse caer del rocín, diciendo: ¡Acorredme, señor, que me matan! (I, 22, 199) ».

El enano Ardián es en *Amadís de Gaula* figura gemela del escudero Gandalín en cuya compañía casi constante aparece, pero principalmente en los libros primero y tercero; de ahí que sus funciones a veces se superpongan oscureciéndose lo individual de sus orígenes y papeles. Mientras que por la comicidad del aspecto, palabras y acciones del enano su presencia pueda considerarse un elemento desmitificador satírico-burlesco, su participación indica un estado mixto atribuible tanto a la diversidad del tipo de que procede como a la misma influencia del escudero con quien forma pareja. Ardián es, pues, tan leal como Gandalín y sirve a su señor, con idéntico fervor, de compañero risueño y eficaz mensajero. Su ignorancia, su grotesca deformidad y cómica insuficiencia ocasionan efectos contrarios. Es a veces mascota y bufón que divierte y entretiene y otras inconsciente antagonista del interés amoroso de Amadís.

17. Sobre la paremiología del nombre de Sancho Panza véase Molho, págs. 249-53.

No resulta difícil ahora percibir en la ambivalencia de Ardián y en su subsiguiente síntesis con la figura del escudero elementos ciertos y precisos con que constituir la génesis de Sancho. La unidad escudero/enano duplica y acrecienta, en el marco narrativo que precisamente sirvió a Cervantes de principal modelo de su parodia, la paradójica condición del enano bufón, a su vez tipo manifiesto del tonto, del loco y de la polaridad o dualidad listo/bobo, discreto/simple, inocente/pecador.

La inversión de que es capaz el enano como bufón y escudero es proceso típico de la parodia¹⁸ y por ello, dada su presencia en el género que Cervantes satiriza, resulta necesaria su consideración como modelo de Sancho Panza, escudero tan burlesco como leal, portavoz crítico y cómica válvula de escape. El enano, como representante nato de lo grotesco, es figura que conduce a una nueva estética, la cual, tras señalar los aspectos bajos y risibles de la realidad, tras desmitificar lo maravilloso y satirizar lo ideal y extravagante, abre paso a la exploración de la paradoja que le sustenta. El enano bufón tiene « mental deficiencies or physical deformities (that) put him in the paradoxical position of virtual outlawry combined with utter dependence on the support of the social group to which he belongs ».¹⁹ El respeto y tolerancia que inspira su simpatía y el placer y admiración que despierta su simple discreción se concretiza en su deforme aspecto y exagerada fealdad. La combinación de misterio, risa y descubrimiento se ritualiza en las acciones destructivo-creativas del carnaval, a través del cual, como método irónico, la parodia se hace creación.

18. Robert Klein, « Le thème du fou et l'ironie humaniste », en *Umanesimo e Ermeneutica* (Padua: Archivo de filosofía, 1963), págs. 11-25, esp. pág. 15. Wolfgang Kayser en *The Grottesque in Art and Literature* (Hamburg, 1957, traducción de Ulrich Weisstein, Indiana Univ. Press, 1963, reimpreso en Gloucester, Mass: Peter Smith, 1968), considera lo grotesco una categoría estética básica (pág. 180). « Grotesqueness is constituted by a dashing contrast between form and content, the unstable mixture of heterogeneous elements, the explosive force of the paradoxical... (pág. 53) ». La obra de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Moscu, 1965; Barcelona: Barral, 1974) desarrolla una teoría de la parodia de signo positivo la cual, a través de la inversión violenta de cánones y de la confrontación de elementos heterogéneos, resulta centro de la creación de la novela como género. Véase Manuel Durán, « El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura », en *Cervantes and the Renaissance*, págs. 71-86; Emir Rodríguez Monegal, « Carnaval » / antropología / parodia », *Riber*, 45 (1979), 401-412. Cf. Colbert I. Nepaulsingh, « Cervantes, *Don Quijote*: The Unity of the Action », *RCEH*, 2 (1978), 239-257.

19. Welsford, pág. 55.

Con todo, la labor de síntesis en torno a la figura paradójica del loco que lleva a cabo Cervantes, y en particular en cuanto a la elaboración de la figura del escudero Sancho Panza, tiene eminentemente un propósito artístico-literario. No trata, pues, de desarrollar un sistema ideológico (como hiciera Erasmo en su *Elogio de la locura*),²⁰ sino que intenta una síntesis de tipos folklóricos y literarios de fondo común: el loco natural, el simple bufón, el rústico, el bobo, el enano, el gracioso, el pícaro y el criado. La narración, en la que la elaboración de Sancho dada la sucesiva alternancia de modelos adolece de cierto desorden,²¹ refleja un equilibrio insistentemente buscado entre imaginación y verosimilitud.²² La armonía nace a través de la disparidad gracias a un proceso narrativo que haciéndose consciente de lo paradójico « breaks the distinction both between folly and wisdom, and between life and art ».²³ Lo gratuito se vuelve necesario, lo excesivo y extravagante da paso a lo comprensivo y ejemplar, la sátira resulta creación y la parodia, en lugar de destruir, construye.

EDUARDO URBINA

Universidad de California, Berkeley

20. Barbara Swain, *Fools and Folly During the Middle Ages and the Renaissance* (New York: Columbia Univ. Press, 1932), esp. cap. 8; Walter J. Kaiser, *Praisers of Folly* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1963), esp. I, caps. 1-7.

21. Leif Sletsjoe señaló el cambio brusco que ocurre en el personaje entre la Primera Parte y la Segunda, así como el desorden que aflige su creación en *Sancho Panza, hombre de bien* (Madrid: Insula, 1961), págs. 13 y 97-98. Sin embargo, el esquema generalmente aceptado es el de la « quijotización-sanchificación » elaborado por Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote, ensayo psicológico...* (Madrid: Espasa, 1926), págs. 151 y sigs. Véase Dámaso Alonso, « Sancho-Quijote, Sancho-Sancho », en *Homenaje a Cervantes*, ed. Francisco Sánchez-Castañer (Valencia: Mediterraneo, 1950), II, págs. 53-63; R. M. Flores, « Sancho's Fabrications: A Mirror of the Development of his Imagination », *HR*, 38 (1970), 174-182.

22. Véase R. M. Flores, « Cervantes at Work: The Writing of *Don Quijote*, Part I », *JHP*, 3 (1979), 135-160.

23. Welsford, pág. 27.