

## SOBRE LO CÓMICO EN EL TEATRO CERVANTINO: TRISTÁN Y MADRIGAL, BUFONES *IN PARTIBUS*

A raíz del interés despertado entre los hispanistas por la figura del loco de corte, se empieza a forjar una nueva clave interpretativa para una cabal comprensión del *Quijote* dentro de su circunstancia. Varias aproximaciones iniciadas por Francisco Márquez Villanueva desde el enfoque de la locura emblemática, han iluminado ya momentos decisivos de la trayectoria del ingenioso hidalgo y de su escudero, tales como el encuentro con el Caballero del Verde Gabán, la aventura del barco encantado o la estancia en casa de los duques. Al mismo tiempo, nos van revelando cómo el acercamiento cervantino al mito bufonesco supone una honda reinterpretación de esta tradición, una nueva orquestación de aquella polifonía carnavalesca, donde la voz del bufón de corte alterna con las voces de los demás locos bajo la advocación de la *moria* erasmiana<sup>1</sup>.

Empresa no sólo útil, sino también de gran alcance, sería ampliar esta investigación a los demás sectores de la obra de Cer-

<sup>1</sup> Véase F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Personajes y temas del "Quijote"*, Taurus, Madrid, 1972, pp. 208-227; "La locura emblemática en la Segunda Parte del *Quijote*", en M. MCGAHA (ed.), *Cervantes and the Renaissance*, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 87-112; "Planteamiento de la literatura del 'loco' en España", *SNo*, 10 (1979-80), núm. 4, 7-25. El programa trazado por el autor en este último trabajo representa una feliz aplicación a la literatura española clásica de las investigaciones emprendidas en los últimos decenios sobre el tema de la locura bufonesca. Véase entre otros estudios, E. WELSFORD, *The Fool. His Social and Literary History*, Faber & Faber, London, 1935; Doubleday, New York, 1961; B. SWAIN, *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, Boston, s.a.; Columbia University Press, New York, 1932; W. KAISER, *Praisers of Folly. Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1963; W. WILFORD, *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audiences*, Northwestern University Press, Chicago, 1969.

vantes, incluyendo las *Novelas ejemplares* —en especial, *El licenciado Vidriera*—, así como el *Persiles* y el teatro<sup>2</sup>. Más concretamente, y para limitarnos por el momento al caudal dramático cervantino, nos parece de sumo interés examinar, a la luz de la locura bufonesca, las manifestaciones de la comicidad que se evidencia en aquél, tan ajena a las gracias del bobo renacentista, como a los donaires del gracioso lopesco<sup>3</sup>. En efecto, este doble desfase con respecto a las dos representaciones paradigmáticas de la risa que nos ha dejado el teatro clásico español, no se puede explicar sencillamente por las exigencias de una dramática experimental como fue la de Cervantes, poco dispuesta a mantener artificialmente las recetas usadas en otros tiempos por Lope de Rueda, pero también reacia a adaptarse servilmente a la fórmula inventada por el Fénix de los Ingenios. El irredentismo cervantino en materia cómica necesita analizarse dentro del mismo contexto señalado por Márquez Villanueva, aunque resulte mediatizado, claro está, por una peculiar estética teatral. Así se deduce, según intentaremos mostrar aquí, del estudio de dos figuras cómicas de especial relieve pertenecientes al ciclo de las comedias de cautivos: el Tristán de *Los baños de Argel*, y el Madrigal de *La gran sultana*. Huelga decir que no pretendemos, de esta forma, reconstruir la genealogía literaria de estos personajes, relacionándolos artificialmente con hipotéticos precedentes; quisiéramos más bien, al concretar su inserción dentro del ámbito de una locura siempre distanciada, hacer resaltar no sólo la lógica interna de las actitudes y conductas que los establecen como *dramatis personae*, sino, en la relación que mantienen con su circunstancia, un problematismo que trasciende la mera mecánica teatral.

El hecho de que se trate, antes que nada, de una libre reinterpretación de la temática del loco se echa de ver en seguida, al considerar la denominación que se reserva a estos personajes. Cautivos cristianos los dos, ni son señalados como bufones en el reparto de figuras, ni llevan, por supuesto, los atributos tradicionales del loco de corte. Ahora bien, merece destacarse su condición de sacristán, en el caso de Tristán, y de pregonero, en el de Madrigal: no sólo por remitir a antecedentes tradicionales, como los que nos

<sup>2</sup> Además de los citados estudios de F. Márquez Villanueva, véase, A. REDONDO, "La folie du cervantin Licencié de verre (traditions, contexte historique et subversion)", A. Redondo et A. Rechon (eds.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Université de Paris III, 1981, pp. 33-44.

<sup>3</sup> Véase J. CANAVAGGIO, "Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes", *Risa y sociedad en el Siglo de Oro*, C.N.R.S., Paris, 1981, pp. 51-64.

proporcionan el teatro renacentista y el *Lazarillo de Tormes*, sino por connotar la consustancial indignidad del infraclérigo y del oficial de más ínfima ralea<sup>4</sup>. Esta indignidad, propia de quienes no pueden ascender en la escala social, acredita la libertad con la que ambos hablan y obran a su antojo en cualquier ocasión, reivindicando a su manera y para fines propios la irresponsabilidad de que suele gozar el loco bufonesco<sup>5</sup>.

Muestras superficiales de semejante libertad son las situaciones en que Madrigal y Tristán dan rienda suelta a sus instintos elementales. Trátese de la gula, que los incita a robar la cazuela de un judío convecino, trátese de la lujuria que los hace tropezar y ceder a las persuasiones de turcas y moras, este imperio de “las leyes del gusto”<sup>6</sup> se revela generalmente en comportamientos estereotipados de remoto abolengo carnavalesco. Más significativo nos parece el efectismo palabrero —estimulado por esta complacencia en las necesidades del cuerpo— mediante el cual se nos da una visión estilizada de los tópicos de la panza y del sexo. Integrando en forma de dichos graciosos la referencia pícaro a estos tópicos, tanto Madrigal como Tristán recuperan de esta manera dos rasgos esenciales del discurso del bufón. Por un lado, se destaca en ellos una “insolencia” que culmina en las invectivas de Tristán contra los morillos argelinos, así como en las bromas que los compadres destinan a los judíos<sup>7</sup>. Por otro lado, y como con-

<sup>4</sup> Véase *Los baños de Argel*, en *Obras dramáticas de Cervantes*, Madrid, 1962, BAE, t. 156, p. 118b (“Sale el sacristán a la muralla con una sotana vieja y un paño de tocar”). También *La gran sultana*, *ibid.*, p. 280a (*Turco: ¿Qué oficio tenéis vos? —Mad: Yo, pregonero.*) Sobre la vileza del oficio de pregonero, véase M. BATAILLON, *Novedad y fecundidad del “Lazarillo de Tormes”*, Anaya, Salamanca, 1968, p. 67, n. 57.

<sup>5</sup> Sobre la conexión entre bufones y sacristanes y, más generalmente, la vocación bufonesca de los que desempeñan oficios no manuales de ínfima categoría, véase WELSFORD, *op. cit.*, p. 42, así como JOËL LEFEBVRE, *Les fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 62. Sobre la indignidad e irresponsabilidad del loco, véase MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Planteamiento...”, p. 9.

<sup>6</sup> *La gran sultana*, pp. 256a ss. Como dice el propio MADRIGAL: “Son las leyes / del gusto poderosas sobremodo” (*Ibid.*, p. 250b). Tanto su indignidad como su preocupación por las necesidades elementales convierten al bufón y al loco en símbolo del “hombre común”, véase R. KLEIN, “Un aspect de l’herméneutique à l’âge de l’humanisme classique. Le thème du fou et l’ironie humaniste”, en *La forme et l’intelligible*, Paris, 1970, p. 441.

<sup>7</sup> *Los baños de Argel*, pp. 144b-146b y 154a-155b; *La gran sultana*, pp. 248b-249b. El altercado con los morillos se debe a que éstos se burlan de Tristán, echándole en cara la muerte recién ocurrida de don Juan de Austria. Tópico tradicional es el de los muchachos que persiguen al loco por las calles del

trapeso a esta brutalidad que hiere a veces una sensibilidad moderna, se evidencia en ambos un derroche verbal cuyas manifestaciones menudean en el transcurso de la acción: chistes y retruécanos que surgen en los momentos menos esperados y contribuyen a templar las amenazas proferidas<sup>8</sup>; malabarismo al estilo de Tristán, como la copla dificultosa que suelta a destiempo, durante la representación organizada en el baño<sup>9</sup>; paradojas de Madrigal, que se divierte a costa del cadí, prometiendo enseñar las lenguas más estrafalarias al elefante que pretende educar<sup>10</sup>; el desafío que él mismo lanza a sus compañeros ante el Gran Turco, al cantar “a la loquesca” el romance verdadero de la sultana Catalina<sup>11</sup>.

Esta fascinación ante el verbo y sus potencialidades festivas se comprueba en las burlas sucesivas que montan los dos tracistas, sea por necesidad, sea por mera afición<sup>12</sup>. Pero aparece también, en los comentarios que suscita, como un elemento caracterizador de primordial importancia. Por sus “graciosos disparates”, Madrigal y Tristán son referidos, repetidas veces, a un arquetipo cuyos donaires remozan a su modo. Más aún: entre aquellos que los comparan con el loco de corte, algunos lo hacen desde los dos enfoques tradicionales de la locura bufonesca, según se considere natural o simulada<sup>13</sup>. En *Los baños de Argel*, esta alternativa queda puntualizada con especial énfasis. En un pri-

pueblo, para divertirse a su costa. Véanse los testimonios recogidos por A. REDONDO, art. cit., p. 40, n. 36. En cuanto a la brutalidad y cinismo del loco, así como sus invectivas contra judíos, véase WELSFORD, *op. cit.*, pp. 50-51 y 236.

<sup>8</sup> Así, el “diálogo” que Tristán entabla con la cazuela robada para determinar con ella cuánto vale; el judío, en efecto, no puede decírselo, so pena de contravenir a la ley del sábado (*Los baños de Argel*, p. 155a).

<sup>9</sup> *Los baños de Argel*, p. 165a. Esta copla es la misma que se cita en *El amante liberal*, con motivo de una anécdota protagonizada por el emperador Carlos V.

<sup>10</sup> Entre estas lenguas figuran, además de la turquesca, la vizcaína, “la xerigonça de ciegos, / la vergamasca de Italia, / la gascona de la Galia, / la antigua de los griegos”, “la famosa de la hampa” y “las melosas / valenciana y portuguesa” (*La gran sultana*, p. 268a).

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 278b y 282a-283a. Acerca de la fama de los locos como grandes habladores, véase A. REDONDO, art. cit., p. 41, n. 37, donde se cita el refrán recogido por Correas: “Ansí es dura kosa al loko kallar, komo al kuerdo mal hablar”.

<sup>12</sup> Como declara Madrigal: “Es mi propia condición / burlarme del más amigo” (*La gran sultana*, p. 267b).

<sup>13</sup> Acerca de esta alternativa, y de la confusión episódica entre loco y bufón, véase MONIQUE JOLY, “Fragments d’un discours mythique sur le bouffon”, en *Visage de la folie...*, p. 82, n. 5.

mer momento, ante las gracias de Tristán, que, valiéndose de su agudeza, intenta asegurarse los favores del bajá, corresponde al renegado Hazén, por medio de un aparte, plantear la cuestión en su debida forma: “O este hombre pierde el tino, / o él es hombre de plazer”<sup>14</sup>. Dos posibilidades, pues, entre las cuales el rey de Argel elige la segunda, declarando acto seguido: “Bufón es este christiano”<sup>15</sup>.

Más adelante, volvemos al planteamiento inicial, cuando el corsario Cauralí se asombra de las intempestivas ocurrencias del sacristán en la representación del coloquio montado en el baño. Su primera pregunta: “¿Es esto de la comedia, / o es bufón este christiano?”<sup>16</sup>, traduce tan sólo una opinión similar a la del rey, frente a una locura que se sospecha simulada, aun cuando rebase los límites del juego teatral. Pero conforme se multiplican las impertinencias de Tristán, Cauralí, impacientado, llega a enfocar el caso como lo hizo Hazén:

¿Este perro desuaría,  
o entra aquesto en el quento  
de la fiesta deste día?<sup>17</sup>

Otra vez, la locura bufonesca aparece oscilante entre la teatralería del histrión y la sinrazón del insensato.

Son los cautivos del baño los que, finalmente, eligen entre los dos términos de la alternativa, reivindicando el auténtico sentido de las gracias de Tristán. Ya se nos dijo, al empezar la función, que éste tenía “donaire en todo”<sup>18</sup>. Poco después, al invitar al sacristán a hacer silencio, Don Lope cuida de hacer resaltar la “discreción” del personaje<sup>19</sup>, en tanto que Don Fernando, frente a Cauralí, que exige que se expulse a aquel “loco”<sup>20</sup>, no vacila en poner las cosas en su debido punto:

No señor,  
que quanto dize es donayre  
y es bufón el pecador<sup>21</sup>.

<sup>14</sup> *Los baños de Argel*, p. 134a.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 134b. Nótese que Tristán aprovecha la réplica del rey para hacer juego de palabras sobre “búfalo” y “bufón”.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 165a.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 165b.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 164a.

<sup>19</sup> “Tristán amigo, escuchad, / pues soys discreto, y callad...” (*Ibid.*, p. 165b).

<sup>20</sup> “¡Echadle fuera a este loco!” (*Ibid.*, p. 166b).

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

En esta defensa se trasluce la actitud tolerante de los compañeros del sacristán ante un chocarrero que, en vez de obedecer al corsario, aprovecha el momento más oportuno para salir del baño por su propia voluntad, colocándose al margen de los demás oyentes<sup>22</sup>. A esta benignidad hace eco la que Tristán encuentra al final en el rey, indiferente a las quejas de los judíos y favorable, en cambio, a su perseguidor: complicidad que puede sorprender, pero que nos recuerda, de modo alusivo, cómo rey y loco suelen ostentar el mismo cetro<sup>23</sup>.

Locura natural, locura simulada: la misma alternativa se evidencia en *La gran sultana*, aunque los términos que la componen no se contrapongan con idéntica nitidez. “Hombre de placer” a su manera, a juzgar por su primera aparición en el escenario y su altercado con los judíos, Madrigal parece dar a entender que se está deslizando por la pendiente de la demencia, cuando pretende conceder el uso de la razón al elefante que tiene a su cargo; así se deduce, por lo menos, del comentario que inspira al griego Andrea:

vos sí sois el animal  
sin razón, como se ve,  
pues en disparates days  
en que no da quien la tiene<sup>24</sup>.

En realidad, este mundo al revés no pasa de ser pura comedia, como lo aclara en seguida la respuesta del Pregonero: a raíz de la traza que ha inventado para burlar al cadí<sup>25</sup>, la sinrazón que parece manifestar entra en el juego de sus bufonadas, de unas gracias que se van a convertir, de acuerdo con las circunstancias, en los donaires de un bufón de corte. Primero con el cadí, al cual adula y engaña al estilo de aquellos cuervos celebrados por él y que son, según nos informa Covarrubias, representación emblemática del cortesano chocarrero<sup>26</sup>. Luego, en compañía de la Sultana, para quien Madrigal pretende cortar, disfrazado de sastre,

<sup>22</sup> Al farsante Guillermo que coincide con Cauralí en pedir su expulsión (“Ya es mucha descortesía / y mucha bufonería. / ¡Échenle ya, y dexenos!” p. 166b), Tristán se limita a replicar: “Yo me voy”.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 173a-b. Sobre las relaciones del rey con el bufón, véase, además de WILLEFORD, M. LEVER, *Le Sceptre et la Marotte*, Paris, 1982.

<sup>24</sup> *La gran sultana*, p. 267a.

<sup>25</sup> “Darlo a entender me conviene / assi al Cadí” (*loc. cit.*).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 269a. Cf. COVARRUBIAS, *Thesoro*, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943.

una "chirinola" con "falda postiza"<sup>27</sup>, llegando a despertar nuevas sospechas acerca de su estado mental: "éste está de seso ajeno: / o se burla, o desvaría"<sup>28</sup>. Por fin, en presencia del Turco, ante el cual, con vestido efectista, reivindica sus talentos de bailarín y sus dotes de poeta, desempeñando con notable angustia el arriesgado papel de truhán palaciego<sup>29</sup>.

Bufón de más alto vuelo que su compadre Tristán, Madrigal se expone a mayores peligros, puesto que en dos ocasiones escapa por poco del castigo supremo. Por esto se ve constantemente reprendido por sus compañeros, disgustados por sus salidas no siempre oportunas<sup>30</sup>. Podría pensarse que estos reparos participan, en cierto modo, de una crítica del bufón de corte, desarrollada, entre otros, por Covarrubias, y de la que Cervantes se hace eco en varios lugares del *Quijote*<sup>31</sup>. Ahora bien, desde la perspectiva del teatro cervantino, estos reproches traducen más bien la pusilanimidad de la gente "sensata", frente a una insolencia que reviste aquí un valor ampliamente positivo. A primera vista, en efecto, Madrigal y Tristán se limitan a cumplir la función más obvia del bufón de corte: la de ser un objeto de diversión, un hazmerreír cuyas inconsecuencias se representan ante cuantos necesitan escarmentar en cabeza ajena<sup>32</sup>. Así se aclaran los avisos que Madrigal recibe de los demás cautivos del serrallo, o las reprensiones que se destinan a un Tristán que tiene "ancha la conciencia"<sup>33</sup>. Pero, a lo largo de sus intervenciones, la agilidad y la soltura de los dos compadres hace que no tarden en convertirse en figuras atractivas, aptas para suscitar la identificación del espectador: aun-

<sup>27</sup> *La gran sultana*, p. 272b.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> Aunque no sea el clásico traje de bufón, el vestido de cautivo que lleva Madrigal descuella por "sus almillas coloradas, calçones de lienço, borcegués negros, todo nuevo, con bueltas sin lechuguillas". Obsérvese además que, a diferencia de sus compañeros que vienen con sus guitarras, Madrigal trae "unas sonajas" (*Ibid.*, p. 277b). Según apunta el pregonero ante los demás cautivos, es el diablo "el que nos mete / agora a todos tres a ser poetas, / músicos y dançantes y baylaristas: / el diablo a lo que creo, y no otro alguno" (*Ibid.*, p. 278a).

<sup>30</sup> "Amigo, muy mal te burlas, / y sabe, si no lo sabes, / que con personas tan graues/nunca saben bien las burlas" (*Ibid.*, p. 272b) "Madrigal amigo, adierte / donde estamos; no granjees / con tu lengua nuestra muerte" (p. 281a). "¡Plegue a Dios que este perdido / no nos pierda en este lance!" (p. 281b).

<sup>31</sup> Véase M. JOLY, art. cit., pp. 81-91; *La bourle et son interprétation...*, Lille-Toulouse, 1982, pp. 283-317.

<sup>32</sup> Véase R. KLEIN, art. cit., p. 442.

<sup>33</sup> *Los baños de Argel*, p. 143b.

que sus gracias resulten a veces inoportunas, llegan a protagonizar, en el ambiente apremiante del baño o del serrallo, el desquite del débil sobre el fuerte. Desquite ambiguo, por cierto, ya que el bufón elige por blanco de sus burlas, no al turco o al moro, sino al judío que se supone ser su cómplice; desquite bien logrado, en cambio, cuando el pregonero, valiéndose de los poderes misteriosos que afirma tener, engaña al cadí que lo condenó a muerte y lo maneja como a un auténtico títere<sup>34</sup>. Así es como Madrigal, en mayor grado que Tristán, acaba por asumir en su conjunto las múltiples funciones que suelen adscribirse al loco fingido: o bien desarrolla el contrapunto burlesco de las acciones que se representan en el escenario; o bien hace resaltar la comicidad involuntaria de los demás personajes; o bien, mediante sus dichos y ocurrencias, consigue quitar la máscara a aquellos que pretenden aparentar gravedad: al desmitificar al mismo cadí que iba a condenarle a muerte, Madrigal da especial relieve en *La gran sultana* a este juego del ser y del parecer en que se disuelven los estatutos preestablecidos<sup>35</sup>.

No extraña por lo tanto que Madrigal y Tristán —en concordancia con el papel tradicional del bufón— procuren, cuando es necesario, sacar la lección del juego que conducen. Como espectadores de su propia condición, se complacen en el comentario retrospectivo de su conducta; como medianeros entre fábula y senado, aprovechan cada oportunidad que se les ofrece para dar su parecer sobre los acontecimientos que presencian; en ambos casos, se colocan ostensiblemente al margen de la acción<sup>36</sup>. Ahora bien, esta marginalidad se separa de la del loco de corte, figura institucional vinculada con un ambiente homogéneo por el ritualismo de sus ocurrencias festivas: sencillamente por ser la de dos cautivos *in partibus infidelium* que se valen de sus gracias para fines propios, burlando a sus amos y campeando por sus fueros. Dos escenas tienen, a este respecto, un valor ejemplar: en *Los baños de Argel*, la secuencia del coloquio pastoril donde Tristán, con su impertinente contrapunto, complica la inserción del teatro dentro del teatro, borrando los deslindes que separaban al principio los dos niveles de ficción<sup>37</sup>; en *La gran sultana*, la aparición final

<sup>34</sup> *La gran sultana*, pp. 256a-258b y 268a-269b. Sobre esta función del loco, véase WELSFORD, *op. cit.*, pp. 318-321.

<sup>35</sup> *La gran sultana*, p. 269b. Acerca del bufón desmitificador, véase WELSFORD, *op. cit.*, pp. 246-251; J. LEFEBVRE, *op. cit.*, pp. 59-60; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Planteamiento...", pp. 23-25.

<sup>36</sup> Cf. WELSFORD, *op. cit.*, p. 326; R. KLEIN, art. cit., p. 442.

<sup>37</sup> *Los baños de Argel*, pp. 164a-167a.

de Madrigal, con su fantasmagórica vocación de farsante, anticipando la comedia que piensa representar de la sultana Catalina e imaginando, no sin ironía, el asombro del “mosqueterón” de la Villa y Corte<sup>38</sup>. En los dos episodios, el personaje cómico reinventa una función clave del loco bufonesco: se perfila, claro está, como “the voice speaking from without, and not from within the dramatic plot”<sup>39</sup>; pero al poner en tela de juicio, no tanto *el* mundo al que pertenece, sino *un* mundo del que se evade por la magia del verbo y el poder de la risa, ensalza contradictoriamente otro orden de valores: un orden transfigurado por la nostalgia de una libertad añorada, y que recobra su cabal sentido en el transcurso de las situaciones experimentales del cautiverio. Detrás de la máscara del hombre de placer, sacristán y pregonero remozan de esta forma una ejemplaridad sin dogmatismo que concurre a alejarlos de sus antecedentes más o menos tipificados.

Resulta sorprendente esta flexibilidad y soltura frente a la imagen negativa del bufón que Monique Joly descubre en los claros-curos del *Quijote*<sup>40</sup>. Este contraste se explica, a nuestro modo de ver, por la distancia que media entre Madrigal y Tristán, y el estereotipo del loco de corte. En realidad, y a pesar de las coincidencias antes apuntadas, aquellos personajes no pueden considerarse como truhanes profesionales o confundirse con chocarreros de oficio. Son más bien unos entes cómicos cuyos lances se concatenan en su trayectoria de *dramatis personae*, sin que su condición se encierre en una definición apriorística. Según vimos al principio, no salen a las tablas con una calificación bufonesca señalada de antemano, al estilo de lo que ocurre en la *commedia dell'arte*, con sus papeles predeterminados: el estatuto que se les concede no se da nunca de antemano, como se desprende de sus apariciones y de las denominaciones ambiguas que se les aplica.

Ello se debe a que el marco en que se sitúan lleva el sello peculiar de un cautiverio compartido por nobles y plebeyos, en abierto desfase con los lugares emblemáticos de la locura bufonesca. Por razones obvias, ni el baño argelino puede asimilarse al hospital de los locos, ni el serrallo del Turco al palacio donde triunfa el bufón de corte: aunque en ellos se cristalicen las inhibiciones

<sup>38</sup> *La gran sultana*, p. 293a. Acerca de estas variaciones sobre el motivo del teatro dentro del teatro, véase JEAN CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, 1977, pp. 366-374. Sobre el entronque del bufón con el comediante, cf. MONIQUE JOLY, *La bourle et son interprétation*, pp. 284-286.

<sup>39</sup> WELSFORD, *op. cit.*, p. 324.

<sup>40</sup> Véase JOLY, *La bourle et son interprétation*, pp. 308-315.

que pesan sobre nuestra libertad, tan sólo han de entenderse desde la perspectiva de la ficción cervantina, como representaciones paroxísticas del gran teatro del mundo. En este sentido, si bien las transgresiones que cometen estos "locos" son el necesario contrapeso de un orden rígido y apremiante, no se puede interpretar desde un enfoque exclusivamente cultural la *sagesse du risque* que viene a manifestar su locura. A la par que traduce cierto debilitamiento de las formas y ritos carnavalescos, característico del caso del Renacimiento<sup>41</sup>, esta actitud vital cobra aquí un significado inmanente al matizar y relativizar el maniqueo contraste de dos civilizaciones. Por ende, cabe considerarla primordialmente en relación con el fraccionamiento de los destinos que se entrecruzan en el escenario, dentro del juego pendular que se establece con las demás reacciones ante la adversidad y, en destacado lugar, con otra locura máxima, la del martirio deseado o padecido a imitación del sacrificio de Cristo<sup>42</sup>.

Con sus correspondencias temáticas, sus registros contrapuestos y sus varios niveles de comicidad, semejante perspectivismo no podía incorporar al bobo renacentista, encasillado en secuencias episódicas y comportamientos predefinidos; ni al gracioso lopesco, confidente y consejero de un galán con quien el bufón cervantino, atento a preservar su autonomía, no se resuelve nunca a unir su destino<sup>43</sup>. Pero tampoco podía quedar circunscrita por el moralismo alegórico de la locura emblemática. A ejemplo de don Quijote y Sancho, perfectos heterodoxos con respecto a la *moria* erasmiana, los bufones *in partibus* de *Los baños de Argel* y *La gran sultana* agotan, en cierto modo, el mito bufonesco: no sólo por corresponder a otro teatro del que en aquel tiempo se hacía, sino por ilustrar una visión problemática del mundo, irreductible a los supuestos de un humanismo libremente asumido<sup>44</sup>.

JEAN CANAVAGGIO

Universidad de Caen

<sup>41</sup> Véase M. BAKHTINE, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 31-32 y 42-46.

<sup>42</sup> Sobre esta dimensión trascendental de la locura emblemática, véase J. LEFEBVRE, *op. cit.*, pp. 21 ss., así como W. KAISER, *op. cit.*, pp. 84-90.

<sup>43</sup> Véase el trabajo citado *supra*, nota 3, esp. pp. 57-59.

<sup>44</sup> W. KAISER (*op. cit.*, pp. 277-296) hace resaltar la originalidad del *Quijote* a este respecto. A Bernard Gille y César Fernández Moreno mis expresivas gracias por sus observaciones y sugerencias a la hora de revisar este trabajo.