



## **SANCHO Y QUIJOTE EN EL TEATRO DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ<sup>1</sup>**

**Manuel Barrera Benítez**  
***Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga***



En sus últimos años, Fernando Fernán-Gómez emprendió, como dramaturgo, una nueva batalla dentro de su particular guerra por restituir a los clásicos, volcando su mirada sobre el libro de libros, el *Quijote* de Cervantes, enormemente familiar para Fernán-Gómez desde que en el colegio le obligaran a leer una página cada día. Hay que recordar que interpretó el personaje en la película *Don Quijote cabalga de nuevo*<sup>2</sup>, fue la voz de don Quijote en una famosa serie de

---

<sup>1</sup> Este artículo surge de la tesis de doctorado que presenté el 1 de marzo de 2007 con el título *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*. Lo que aquí se publica constituye un pequeño anticipo de aquel estudio crítico sobre el *corpus* completo del trabajo como dramaturgo de Fernando Fernán-Gómez que pronto verá la luz como libro. Estas páginas me permiten, además, rendir un humilde homenaje al autor cuya muerte reciente supone una gran pérdida para las letras españolas y para nuestro teatro. Echaremos en falta la singularidad e imprevisibilidad de Fernán-Gómez, pero el suyo no ha sido un tránsito inútil, pues nos lega su trabajo cercano y entrañable, poseedor de un delicado humanismo, repleto de ironía y ternura.

En concreto, la organización de la tesis en dos partes me permitió abordar los textos dramáticos de Fernán-Gómez desde perspectivas complementarias: si en la primera se estudiaba los periodos y los ciclos dramáticos del autor, en la necesaria perspectiva histórica, en la segunda, se llevó a cabo la caracterización crítica de su teatralidad desde el rigor de la escritura que lo define y el diseño de escena construido; entendiéndolo, también, que la singularidad de cada obra literaria y sus concreciones tienen una base universalista que en esta creatividad no son principios opuestos sino solidarios entre sí. De los ciclos establecidos en la primera parte, he decidido presentar ahora una síntesis del último de ellos, dada su proximidad en el tiempo y la universalidad del tema que se aborda.

<sup>2</sup> Película del director Roberto Gavaldón con guión de Carlos Blanco y con Cantinflas en papel

---

dibujos animados y para muchos era la perfecta encarnación actoral del Quijote. Contaba Fernán-Gómez que esa idea de revisar el *Quijote*, nació justo después de realizar su serie para televisión *El pícaro*: «Escribimos como una visión, una..., siendo para cine habría que decir una “cinematurgia”, del Quijote, en seis episodios. Los mismos guionistas de EL PÍCARO, más Lola Salvador. Se quedó estancado porque coincidió con ese proyecto que tienen hace tantos años en la Tele de hacer un Quijote en colaboración con los rusos» (Tébar, 1984: 111).

Siguiendo una tradición ya asentada, el tratamiento del clásico irá mucho más allá de desempolvarlo; se trata de una relectura que le confiera actualidad y concreción de presente, no vacilando en invertir los párrafos o en introducir otros nuevos con el propósito de hacer más inteligible el montaje, mostrando, asimismo, gran preocupación por los problemas de la dramaturgia española de principios de siglo: la falta de conflictos y debates, componentes tradicionales del teatro; el cada vez más escaso nivel cultural del público; su conservadurismo, que reclama siempre del teatro que afirme su orden moral y estético; la marginación del teatro en los medios de comunicación; la evolución hacia una escena inocua; la cada vez menor existencia de compañías fijas; la inestabilidad de la profesión; la presión del cine, la televisión y la publicidad.

Fernán-Gómez era consciente, por tanto, de la paulatina pérdida de importancia e identidad del autor teatral, cuyas ideas ya no parecen necesarias. Sin embargo, no dejó de escribir teatro con la esperanza, quizás, de que el actual desarrollo y predominio de la técnica, lejos de mecanizar excesivamente al teatro, lo ayude a encontrar una nueva calidad dramática, generando obras de las que el público de nuevo salga ilusionado y emocionado. Su madurez, su prestigio, su amor a la palabra y al teatro, su independencia se lo permitieron, consiguiendo un teatro que, como su cine, a pesar de partir en ocasiones de encargos (veintiuna de sus veintiocho películas como director lo son) y de intentar adaptarse a la nueva situación, resulta eminentemente personal, al tiempo que realizado sin perder nunca de vista la comunicación con el receptor. En

---

de Sancho Panza (1973) que puede considerarse en determinados aspectos como antecedente del texto *Defensa de Sancho Panza*.

---

recompensa a esta actitud, en febrero de 2005 en Berlín, fue premiado por su contribución al cine europeo como actor, director y guionista en la 55.ª edición de la Berlinale.

Muchos de sus temas preferidos, el esperpento, la sordidez, el humor negro, la picaresca, las ingratitudes familiares, el sexo, la reivindicación de la memoria personal e histórica, aparecen en este último ciclo que claramente recuerda trabajos de otros años y de otros ámbitos, como el serial radiofónico-novela-película *El viaje a ninguna parte* o la película *Mi hija Hildegart*<sup>3</sup>, en los que construye personajes de una singular grandeza dentro de sus errores, debidos a la manifiesta paranoia o enajenación mental que padecen, aunque manteniendo un recto pensar que sorprende a todos. Como dice un personaje al salir del juicio a Aurora en *Mi hija Hildegart*, «es una lástima que una persona que razona tan bien pierda la razón», pero «es que no se puede pensar tanto», apostilla su mujer.

Carlos Galván, Aurora Rodríguez y don Quijote tienen en común la capacidad de crear una realidad alternativa, más verdadera en su mente que la propia realidad, pues terminan creyendo su propio discurso y siendo víctimas de este. En los tres casos también la muerte parece preferible a ser considerado un simple loco o trastornado mental. ¿Están locos o se lo hacen?, se preguntan los demás mientras ellos luchan por actuar no traicionando sus propios intereses, de buena fe, con la intención de ayudar a los oprimidos. El trastorno que afecta a su inteligencia, el delirio de grandeza, la manía persecutoria, la creencia en una conjura internacional, no afecta sus capacidades lógico-discursivas ni su perfecto dominio verbal.

Las tres historias también comparten el juego de perspectiva, combinando el punto de vista del yo protagonista con el del yo testigo y con el modo dramático, así como combinando las distintas voces según el tiempo del relato: predominio de narradores que de un modo u otro participan en la historia (relatos homodiegéticos), a veces protagonistas de la misma (relato autodiegético); pero también voces que no participan (relato heterodiegético); y siempre

---

<sup>3</sup> Película de 1977 dirigida por Fernando Fernán-Gómez con guión de Rafael Azcona y el propio Fernán-Gómez, basado en la novela *Aurora de sangre* de Eduardo Guzmán y en una historia real que conmocionó a la sociedad de la República, ocurrida en Madrid el 9 de junio de 1933.

---

presentando diferentes niveles narrativos que atañen a la inserción de unos relatos en otros, o de unas partes en otras, según la narración se refiera al momento anterior, simultáneo o ulterior al suceso principal del que se trata (niveles extra, intra y metadieгéticos). Los *flash-back*, las iteraciones, la canción refuerzan, rozando lo sublime, la focalización y la voz de estas historias.

#### ■ 1. DEFENSA DE SANCHO PANZA<sup>4</sup>

Se trata de un claro homenaje a Cervantes: «a la mayor gloria de Miguel de Cervantes», dice la dedicatoria inicial, «a cuyo recuerdo y merecidísima gloria he prestado esta declaración», dicen la últimas palabras de Sancho al final de la obra. Y de modo muy privilegiado se trata de un claro homenaje a la gran novela cervantina *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a la propia figura del mito y personaje principal, y a su sin par acompañante Sancho Panza, protagonista de la intriga de la obra de Fernán-Gómez, al menos en su superficie discursiva.

Asistimos en esta ocasión a un posible juicio que nuestra sociedad hace del personaje secundario, aunque verdadero arquetipo en la historia de la literatura mundial. Juicio que se materializa en la defensa que hace el personaje ante las acusaciones que se le imputan, sobre todo, la de alentar la locura del personaje principal.

De todos los cargos Sancho Panza se defiende a lo largo de la obra a través de un monólogo a distintas voces en que unas veces se representa a sí mismo en el pasado y otras imita a su señor don Quijote e incluso a otros personajes secundarios de la historia, como hace con el gigante, sin olvidar nunca la referencia al presente que todo lo invade: el presente del momento del juicio que se confunde con el presente del lector-espectador.

Entre los argumentos para su defensa está el no reconocimiento de su señor como loco, pues «¿sabéis de algún loco que sepa que lo es?» y porque si don Quijote afirmó «seré loco de veras», «¿no

---

<sup>4</sup> Obra inédita estrenada el 12 de julio de 2002 en la casa de la cultura de Lugaritz de San Sebastián y el 19 de julio de 2002 en el Corral de Comedias de Almagro. Premio Max al Mejor Autor Teatral en Castellano en 2003. La copia del texto me fue facilitada por Kathleen López.

---

estaba diciendo que aún no lo era?», se interroga retóricamente Sancho Panza. Al menos no lo reconoce como loco vulgar o absoluto: «a veces digo que don Quijote estaba loco y a veces que estaba cuerdo. Pero ¿qué he de decir yo si así de volandera y tornadiza era la manía de mi señor?». En todo caso, lo que sí le reconoce es su intención de hacer siempre el bien y su vehemencia convincente que lleva al incauto Sancho al «deseo de seguirle la corriente por no aumentar su mal».

Sancho Panza se autodefine como un hombre pacífico, pobre pero honrado, cristiano viejo que no debe nada a nadie y considera que en buena parte tales acusaciones tienen que ver con la «invidia» de verlo convertido en «caballero» o buen gobernante capaz de dar «liciones» incluso a quienes se quisieron burlar de él. Además de señalarse como víctima, subraya desde el principio de la obra su carácter de personaje de ficción para confirmarlo al final de esta, cuando se reconoce como «fantasía» de Miguel de Cervantes Saavedra.

Su inexistencia, su irrealidad, su ficcionalidad, constituye el último argumento de su autodefensa, como si se tratara de un «por si acaso» desesperado ante la inminente sentencia: «Y contra mí poco pueden también vuestras señorías, pues no tengo vida real». Este insistente «no tengo vida real» del final del texto, que tanto recuerda al final de Maffei en *La coartada*, plantea también cómo el personaje devora y se adueña de la persona que lo construye, la máscara del ser, pues, aunque sea preciso representar tan seriamente que no parezca que representamos, no podemos ignorar que todos estamos hechos de la misma materia de los sueños y somos tan de ficción como el mismo don Quijote, ya que no podemos llegar a ser sin jugar a ser.

A través de esta defensa, Fernán-Gómez consigue resumir en pocas páginas la historia de don Quijote vista a través de los ojos de un nuevo Sancho Panza, actualizado, descontextualizado, pero fiel al original. Este esfuerzo por efectuar una síntesis escueta y precisa del personaje y de la obra misma, demuestra que Fernán-Gómez tiene un conocimiento profundo del original, pues no solo consigue mantener la esencia argumental de la obra en pocas páginas, sino que también es capaz de captar toda la esencia de lo cervantino y quijotesco trasladándolo a su obra en versión libre respetuosa y

---

creativa, pues tampoco olvida sus propias claves y obsesiones personales.

Son motivos claros de esa capacidad para captar la esencia de lo cervantino: su propio concepto de la literatura como palimpsesto, el alto grado de metateatralidad de la obra, el problema de la identidad de los personajes, la riqueza del lenguaje, el humor o el distanciamiento. Son tematizaciones claras de esa no renuncia o reafirmación de sus claves personales, además de todo lo anterior: la propia organización de la pieza de teatro, el uso explícito de motivos-marco, las construcciones bimembres y trimembres, el juego de anticipaciones y *flash-back*, el interés por el personaje secundario, el gusto por el monólogo, la preocupación por el idiolecto y por los nombres de los personajes, la crítica a la ideología dominante en el siglo XVII (y en la actualidad) o el didactismo de la pieza.

En cuanto a lo primero, la literatura como palimpsesto, importa destacar que *Defensa de Sancho Panza* no solo conserva las huellas más que evidentes del *Quijote* que Fernán-Gómez ha vuelto a escribir, sino que también reconocemos con facilidad otros antecedentes como la novela picaresca tradicional tanto en la insistencia misma del texto en la picaresca como en el tipo de narración monológica que tanto recuerda a *El lazarillo de Tormes*; y antes la *Celestina*, aunque solo fuera por la advertencia inicial de obra compuesta «por el bachiller Fernando»; o *El burlador de Sevilla* de Tirso del que se toma su «tan largo me lo fiáis»; y el arquetipo del villano de la tragicomedia del Siglo de Oro, reconocible en la descripción de Sancho Panza, a excepción de su pobreza. Sin olvidar la mezcla de monólogo y diálogo, prosa y verso, cartas, narraciones, música... todo dentro de ese nuevo concepto de novela total que supuso el *Quijote*.

*Defensa de Sancho Panza* presenta también, como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y como otros textos de Cervantes, una fuerte metateatralidad, llegando incluso a la utilización de un lenguaje pirandelliano frecuente en Fernán-Gómez y reconocible en obras de Cervantes como *Pedro de Urdemalas*. No se olvida tampoco Fernán-Gómez de que también gustaba Cervantes de presentar su «yo» metamorfoseado (*Adjunta al Parnaso*, *Coloquio de perros*, *El trato de Argel*) y así juega constantemente a lo largo de *Defensa de Sancho Panza* con la identidad del personaje y de su

---

creador: «como muy bien cuentan Cide Hamete Berenjena y el tal Cervantes».

Fernán-Gómez utiliza el «como si» que quita realidad a la acción del personaje, subrayando su teatralidad; su personaje es enormemente locuaz y autoanalítico; la estructura está llena de interrupciones, abrupciones y suspensos; la riqueza de recursos literarios y lingüísticos subrayan la literariedad del texto; el personaje lleva a cabo acciones que propician la interpretación diagramática como recitados, lecturas de cartas, imitaciones, suplantaciones de la personalidad de otros personajes, adoptando a veces la función de comentador distanciado de la acción. Todo dentro de una situación de enunciación de por sí dramática: un supuesto juicio que aúna pasado y presente, en el que el personaje de juez es como una especie de *deus ex machina* del que solo oímos su voz y que llega a establecer incluso el intermedio del espectáculo («Descansaremos un cuarto de hora»).

Fernán-Gómez desea respetar y recrear, además, la riqueza del lenguaje del texto de *Don Quijote*: pasada la primera digresión y la pertinente *captatio benevolentiae*, y siempre dentro de un uso apelativo del lenguaje claramente dirigido al espectador, el empleo exagerado de epítetos de la primera parte requiere un esfuerzo digestivo que sirve para amoldarnos al tiempo y estilo del relato original. Lo acompañan apóstrofes, paralelismos antitéticos, locuciones, perífrasis... y, en definitiva, toda una ristra de arcaísmos, giros, dichos, sentencias y refranes, amén de los vulgarismos, que dan credibilidad a este homenaje y a su personaje principal. La dilogía ocupa también un lugar destacado, pues, junto a otros de los recursos citados, refresca el humor de la obra, llena de modismos e «idiotismos», capaces a su vez de perfilar el movimiento del habla del personaje, rústico y analfabeto, conocedor de «cien mil» refranes que vienen y van de un asunto a otro sin aparente orden ni concierto en una sarta de tópicos. Se ayuda también de la caracterización del habla (como gangoso), y de enumeraciones, onomatopeyas, nombres decidores, ironías, hipérboles o antítesis, entre las que destacan por su recurrencia las del tipo: «aunque tenía abiertos los ojos, tenía cerradas las entendederas».

En lo que respecta a la estructuración global de la obra, cabe destacar el uso de la construcción bimembre, fiel a las dos partes del

---

*Quijote*, con un equilibrio entre ambas, aunque privilegiando en extensión la prótasis frente al desenlace con el fin de potenciar la intriga. Sin tratarse de una obra tan milimétricamente medida en este sentido como lo fuera su primera incursión teatral, *Pareja para la eternidad*, los diversos motivos de marco (música, voz en *off*, telón, retahíla, saludo ceremonioso) aprietan la estructura, delimitando y perfilando los contornos de la obra, que se mueve dentro de un esquema simple de composición donde quizás lo más destacable resulte la ruptura del orden del relato a través de la interrupción y la suspensión, claves en este discurso que intenta a un tiempo hacer interesante y verosímil la autodefensa de este personaje de condición inferior.

Y escribimos «relato», porque la obra, aunque teatro, sin dejar de ser discurso teatral, se halla muy próxima —como ya ocurriera con su versión teatral del *Lazarillo*— del tradicional texto narrativo, sustituyendo a veces la clásica «escena» teatral por el reconocible «estilo directo» de la prosa narrativa; y aprovechándose otras veces del uso del aspecto verbal, como más frecuentemente hace también la prosa narrativa que el teatro. Todo lo cual se ve facilitado por la predominancia del monólogo sobre el diálogo, aunque eso sí, sin rebajar el grado de dialogismo de la obra, verdadero *collage* compositivo de principio a fin. Así, Fernán-Gómez también demuestra sentirse más cercano a la dramaturgia de Cervantes que a la de las grandes escuelas teatrales del Siglo de Oro.

El autor ejerce aquí su función de crítico intelectual y arremete contra el absolutismo, el catolicismo, e incluso contra la falacia platónica del amor, valores subyacentes en todas esas creaciones del Siglo de Oro como reflejo de la ideología dominante. En esta apuesta personal, una vez más encontramos también un guiño a la República. Y para llevar a cabo todo esto ni olvida su preocupación por el didactismo, ni tampoco su interés por el personaje secundario —con lo que ello también conlleva por sí mismo de reflexión metateatral—, ni la diferencia entre plagio y homenaje, cuestión sobre la que ironiza en su artículo «Negros y plagios» incluido en su libro *Puro teatro y algo más*: «Una cosa es el plagio y otra la imitación. No ya en el mundo del espectáculo sino en la literatura narrativa la imitación está aceptada. La Historia de la Literatura es un proceso de imitaciones a las que los autores, a veces

---

inconscientemente, van añadiendo algo genuino». Sin olvidar que «el imitador no usurpa la personalidad de otro», sino que «juega a imitar y lo anuncia previamente» (Fernán-Gómez, 2002: 171-174).

Crea por tanto Fernán-Gómez en *Defensa de Sancho Panza* una obra original, a pesar de su subtítulo («Neoplagio en dos partes»); obra que le sirve de preparación para su siguiente trabajo, *Vivir loco y morir cuerdo*, último homenaje al *Quijote* en el que de nuevo reflexiona sobre los límites entre la locura y la cordura, sobre la vida y la muerte, esta vez sí publicando el texto y estrenando la obra. Este último trabajo coincide, además, con su colaboración en el montaje «*Impresión de don Quijote. 1605-2005*» del Teatro Negro Nacional de Praga en el que con dramaturgia de A. Arnel y bajo la dirección de Pavel Marek, Fernán-Gómez narra en *off* breves pasajes de la obra.

## ■ 2. MORIR CUERDO Y VIVIR LOCO

Coproducción del Centro Dramático de Aragón y el Centro Dramático Nacional estrenada el 13 de enero de 2004 en el Teatro Principal de Zaragoza bajo la dirección del mismo Fernán-Gómez. El proyecto responde a la proximidad del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605; adelantándose a otros muchos homenajes que irán apareciendo conforme se acercaba el 2005 y durante este, y siguiendo la estela canónica de los grandes autores de todos los tiempos y países que han admirado el *Quijote*. El catorce de marzo de 2005 este texto le hace ganar por tercer año consecutivo el premio Max al mejor autor teatral en castellano, frente a Sanchis Sinisterra (*El cerco de Leningrado*) y una vez más frente a Juan Mayorga (que esta vez se presentaba con *Copito de nieve*).

En la contraportada de la edición del texto con motivo de su estreno, Fernán-Gómez explica que se sintió halagado cuando le hicieron el encargo, pero también inseguro y pidió algunos días para reflexionar; y cómo algunos de aquellos días se sentía capaz de afrontar el encargo y otros absolutamente incapaz, pues durante el transcurso de la decisión, su visión del personaje fluctuaba entre dos extremos:

Durante los días del plazo, Alonso Quijano, «el Bueno», pasaba de ser

---

el símbolo, la metáfora del ideal, a ser «el tonto del pueblo», el hazmerreír de los mozos manchegos.

El día en que vencía el plazo me tocó optimista. Y dije que sí.

A partir de ese momento ¿me enfrentaba a un loco, a un tonto, a un ser imaginario fruto de la imaginación de un genio? ¿Había echado en olvido que Cide Hamete dijo de su pluma «de ninguno sea tocada»? Y sustituida la pluma por el ordenador ¿debía yo escribir un drama que fuese como una novela de aventuras, un libro de caballerías, una parodia...?

Y decidí escribir una tragicomedia de amor. Pero no sé si ha salido otra cosa. (Fernán-Gómez, 2004: contraportada.)

De nuevo nos encontramos en *Morir cuerdo y vivir loco* con una obra que utiliza a un mismo tiempo el clasicismo, la tragicomedia barroca y el teatro de vanguardia dentro del más que singular realismo de Fernán-Gómez.

La tendencia a la organización de tipo clasicista la encontramos en su constante preocupación por lo modélico, la lógica, el orden metódico, lo razonable, el gusto por el uso de simetrías y motivos marco desde la *dispositio* —la obra se compone de prólogo, más seis cuadros más epílogo, propiciando el enmarcamiento de la verdadera acción, las andanzas del hidalgo, en una composición de cuadros pares en los que actúa como marco eficaz metateatral el personaje del bachiller— a la *elocutio*, donde destaca, por ejemplo, la repetición del romancillo del cuadro segundo al final de la obra, verdadero ejemplo de construcción antitética, paráfrasis del juego del amor y la muerte, con un lenguaje diáfano, transparente, juego conceptista de sencilla construcción. Pero esta sencillez se complica al fusionarse con el distanciamiento propio de la vanguardia europea más radical y con las influencias de los elementos barrocos propios de nuestra tragicomedia nacional.

El Bachiller, que abre la obra y la cierra, se convierte en verdadero protagonista del espectáculo, puente entre el lector-espectador y el resto de los personajes de la ficción, elemento usurpador de la función mediadora que en la novela ejerce la voz del narrador y en el cine el ojo de la cámara. Este personaje abre la obra dirigiéndose al público del siglo XXI, presentándose a sí mismo como un personaje más del *Quijote* elegido por los demás para tal efecto. Su carácter pirandelliano, discursivo, lo sitúan a un tiempo dentro y

---

fuera de la ficción, en una posición ambigua en la que resaltan sus funciones de comentador, relator, anticipador, valorador,... acercándose por tanto a la voz del autor y contraviniendo el estilo directo, la presumible objetividad del drama, cuyo universo imaginario se presenta según la tradición ante los ojos y los oídos del espectador directamente, sin mediaciones. Claro que podríamos aducir que si bien esto es así, no resulta menos cierto que dicha mediación es ante todo un procedimiento fingido o supuesto y no verdadero como ocurre realmente en el caso de la novela o la obra cinematográfica según nos recuerda José Luis García Barrientos (2003: 67).

A la actitud demiúrgica del Bachiller habría que sumar la voz varonil que «dicta» los títulos de cada cuadro, subrayando así Fernán-Gómez la importancia de la acotación en teatro, verdadero modo privilegiado, más básico incluso que el propio diálogo. La reflexión metateatral, por tanto, se extiende más allá de lo puramente visible o totalmente explícito, aunque desde luego resulta más que evidente en aspectos como los cambios de escena, con una extraña preocupación por el modo en que los personajes aparecen en la palestra o la abandonan así como por la incidencia de los efectos luminotécnicos y, en suma, por el arte de la acotación como elemento distanciador —al tiempo que ordenador— como ya la usara así el propio Cervantes<sup>5</sup>.

También contribuyen a dicho carácter metateatral la mezcla de prosa y verso, la artificiosidad de este último, la estructuración en cuadros, cada uno de los cuales puede expresar y concentrar un punto de vista particular sobre la realidad, como en el expresionismo, o escenas intrínsecamente metateatrales como aquella en que podemos observar cómo un personaje adquiere la identidad de otro conforme se va disfrazando en escena a la vista del espectador, recurso este que vuelve a recordar el teatro de Pirandello. Y, en definitiva, el carácter especular de la obra, tanto en su sentido de reflejo sobre el espejo como en su forma de registro o meditación minuciosa y teorización sesuda. Afirma Jesús Rubio Jiménez en la

---

<sup>5</sup> Así ocurre, por ejemplo, en muchas de las acotaciones de *Numancia*: «Vanse, y sale España coronada con unas torres, y trae un castillo en la mano, que significa España» o «Hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárese un cohete volador» (Cervantes, 1984: 52 y 69).

---

introducción a la edición que comentamos del texto (2004: 22): «La función tendrá un continuo carácter especular. De la novela a la tragicomedia. De lo leído a lo visto. De la escena a la sala. De la ficción a la realidad». Lo que nos lleva al estilo de la obra y de ahí al de su autor, cuya producción toda oscila constantemente entre la aspiración al ilusionismo y la tendencia a la teatralidad, en constante tensión; pues por un lado pretende crear la ilusión de verdad y, por otro, mostrar la verdad de la ilusión.

Su preocupación por la verosimilitud realista le obliga al encadenamiento lógico de las acciones, a la progresiva evolución psicológica de los personajes, al estudio de la causalidad. Y si bien todos estos principios los puede encontrar en la historia del clasicismo, es en nuestra literatura nacional donde probablemente Fernán-Gómez encuentra la idea de que para que el teatro guste ha de tener el pulso de la vida, el famoso «copiar del natural» de Lope de Vega, capaz de recoger la vida en su infinita complejidad, con su llanto y su risa<sup>6</sup>. De ahí el carácter episódico de la estructura y la idiosincrasia híbrida que Fernán-Gómez elige para su obra: tragicomedia, «composición jocoseria», pues desde Cervantes ya no existen bacías y yelmos, sino «bacyelmos».

El humor, como siempre, sobre todo el humor de fraseología, contribuye al desarrollo de este reflejo realista recreando expresiones propias de la época o del idiolecto de cada personaje, como la proverbial palabrería de Sancho Panza en un texto en el que abundan las frases hechas, las locuciones, metáforas, comparaciones, modismos y refranes. Si bien al mismo tiempo lo humorístico sirve también como elemento distanciador con claros antecedentes como Bernard Shaw.

Su preocupación contenidista se demuestra en sus digresiones y disertaciones, en su obsesión por el didactismo, en su aspiración a hacer exégesis de las máximas filosóficas. El mismo título de la obra, *Morir cuerdo y vivir loco*, claro remedo de los de la edad dorada en su composición y contenido, presenta el típico contraste barroco de tantos otros versos octosílabos, pues anuncia aventuras anticipando

---

<sup>6</sup> «Lo trágico y lo cómico mezclado / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza.» (Lope de Vega, 1978: 67).

---

previamente el funesto final; estructura que quedará del todo cerrada con la quintilla que remata la obra.

Su aspiración teatralizante lo lleva, como ya hemos analizado, a no ocultar, sino a ostentar la dramaticidad del texto, coincidente con su propia y reconocida tendencia metateatral; preocupado siempre además por no aburrir al lector-espectador. Fernán-Gómez no ha podido, pues, escapar a la fascinación por el *Quijote*, confeccionando una obra de teatro no solo quijotesca por su asunto, sino también por su forma y por su esencia, perfecta metáfora de la novela más universal de nuestras letras, y, en suma, una obra de literatura dramática de cercanísima influencia cervantina, pero sin olvidar sus propias constantes y obsesiones como autor dramático. Y esto ha sido posible porque no se trata de un mero contagio de oportunidad u ocasional en relación al modo de pensar y de escribir de Cervantes, sino que Fernán-Gómez va más allá, llegando a la apropiación, dada su preexistente actitud quijotesca y cervantina ante la vida y ante la literatura.

### ■ 2.1. El drama en relación con el *Quijote*

Basta cotejar ambos textos para descubrir con cuanto respeto Fernán-Gómez lleva a cabo su particular versión: nos encontramos ante un magnífico resumen dramatizado no exento de pensamiento y traza original en el que, si bien usa unos capítulos más que otros, no se echa en falta la coherencia del relato ni su continuidad, fiel a su preocupación por deleitar al lector y, al mismo tiempo, fiel a la esencia misma de la segunda parte del *Quijote* en razón de su metateatralidad. En ese año de 2005 de homenajes a Cervantes y conmemoraciones del *Quijote*, es como si Fernán-Gómez se hubiera adelantado a un futuro homenaje todavía más glorioso, pues se celebraba el cuarto centenario de la publicación de la primera parte y él eligió como inspiración la segunda.

Se trata, como ya hemos establecido, de una absorción absoluta tanto del pensamiento cervantino, pues Fernán-Gómez dice lo mismo que Cervantes, como de sus modos literarios, aprovechando sobre todo su claridad, así como la tendencia al aparente desorden sintáctico, propio del habla. Con frecuencia resulta difícil distinguir un texto del otro, pues todo se armoniza confusamente en una nueva y

---

original composición que, sin parecerlo, también tiene mucho de nuevo.

Las mayores variaciones se encuentran en el principio y final del texto, surgiendo la versión del nuevo marco aplicado al viejo contenido. Destaca, sobre todo, la aparición final de Dulcinea y el romancillo de «este modesto escritor» que sirve como motivo de marco (cuadro segundo-epílogo) en el que Fernán-Gómez reelabora el tópico tradicional del juego del amor y la muerte. La sencillez conceptista, las diáfanos antítesis, la iteración, el léxico, todo facilita la lectura de esta humilde expresión poética que sigue la estela cervantina en cuanto que entiende lo ameno y lo diverso como medios lícitos para prender el interés del lector.

En cuanto al personaje del Bachiller, convertido en protagonista, «muy gran socarrón», tal y como lo describe Cervantes en el capítulo tercero, «algo burlón», según confirma en el capítulo cincuenta, «algún tanto poeta» según lo ve el propio don Quijote (capítulo sesenta y siete), atribuyéndole semejanza consigo mismo, todo apuntaba ya en el original a que iba a ocupar un lugar preponderante en la historia. Fernán-Gómez aprovecha además ese estar dentro y fuera del pueblo, dentro y fuera de la historia, para erigirlo como representante pirandelliano.

En la esfera del pensamiento destaca sobre todo la máxima filosófica del cuadro quinto («Si en nuestros sueños ponemos imágenes de nuestra vida, ¿no puede ser nuestra vida imagen de los sueños de otro?»); enigma perfectamente encajado en el misterio de la cabeza parlante que denota la afición del autor por los aforismos y apotegmas filosóficos y la necesidad de llevar a cabo su traducción lógico-discursiva; aunque ni mucho menos ello implique que la obra de arte tenga por misión la transmisión de un mensaje.

El interesante paso narrativo que supone todo el cuadro tercero, epítome de varios capítulos del original, concluye con un nuevo refrán expresado de manera compartida por don Quijote y Sancho («Dime con quien vuelas... y te diré quien eres»), síntesis superadora de la anterior escisión entre amo y servidor debido a la opinión de aquel de que «cargar y ensartar refranes a troche y moche hace la plática desmayada y baja». La oportunidad en este caso queda de sobra justificada, amén de evidenciar la «quijotización» de Sancho y el «sanchopancismo» de don Quijote, si

---

se nos permiten dichas expresiones.

No olvida tampoco Fernán-Gómez otras claves características de su teatro como el didactismo, el humor o los asuntos de lance amoroso; en un ejemplo: «¡Calle vuesa merced, hombre de Dios, y no blasfeme! Antonia, la sobrina, es para mi señor Alonso como una hija», dice el ama en el prólogo. Pero sin menoscabo al modelo original, pues era de la opinión nuestro autor de que si las cosas están bien es mejor dejarlas como están, aunque cambien de medio de expresión.

Es precisamente en el original el bachiller Sansón Carrasco quien a modo de anticipación, en el capítulo quince, establece la diferencia entre los locos que lo son por voluntad y los que lo son por obligación, concluyendo que el que lo es de grado dejará de serlo cuando quisiere; lo que de alguna manera justifica por sí mismo el protagonismo de este personaje que Fernán-Gómez elige como guía y marco de la acción.

La técnica del resumen, formando parte de su sincretismo en la absorción, es la más utilizada ya desde el prólogo; siempre sin violentar las formas del original (arcaísmos, vulgarismos, humor fraseológico, didactismo) y reforzando la estructura apelativa del texto (interrogaciones retóricas, puntos suspensivos) con eficacia. El proceso de apropiación resulta tan desarrollado, tan sutil, que con frecuencia pasamos por alto aportes originales creyendo que se hallan en la misma novela cervantina. Esto ocurre incluso con los motivos más nimios como por ejemplo con el elogio de Barcelona.

La elipsis se convierte en un recurso frecuente. Ciertas alusiones posibilitan el recuerdo de la primera parte de la historia y de otros muchos hechos de la segunda parte que evidentemente no pueden tener cabida en esta versión dada sus dimensiones y que Fernán-Gómez considera, sin embargo, fundamentales en la historia total, tal y como sucede, por ejemplo, con el buen gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, o con la ausencia del hidalgo en el cuadro IV «que trata de la aventura que más pesadumbre dio a don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido», según reza el subtítulo del capítulo LXIV de la novela. Otras veces es el propio Bachiller, elegido como narrador, quien justifica el tiempo implícito resumiendo con eficacia lo acontecido y no visualizado, como ocurre al final del cuadro segundo.

---

Con frecuencia se condensan varios capítulos en un solo cuadro o motivos que aparecían diseminados en diferentes capítulos. Explota con humor la iteración de lemas («lo que dice Teresa Panza»), utilizando el leitmotiv («calla Sancho»; «no volaré»), lo que también recuerda la cercana inmersión en el teatro de Molière de cuyo *Tartufo* Fernán-Gómez realizó para la escena una «versión libre, coyuntural y políticamente correcta, en dos partes y siete cuadros» aún sin publicar y que fue estrenada el 15 de enero de 1998 en el XV Festival de Teatro de Málaga con dirección de Alfonso Zurro.

La fragmentación del texto original se usa recurrentemente, intercalando intervenciones que permiten restar extensión y densidad a ciertos discursos al tiempo que se contrarrestan los monólogos con diálogos, buena muestra de lo cual encontramos en el cuadro tercero. Y la alteración del orden del discurso afecta también a la secuenciación, como ocurre en el prólogo, que inspirado en el capítulo séptimo del original, comienza y termina con nuevas aportaciones para después, en el cuadro primero, retomar el contenido del capítulo séptimo. O el hecho de anteponer la historia del caballero de la Blanca Luna al misterio de la cabeza parlante.

Por otro lado, la amplificación de motivos, como ocurre al final del cuadro quinto, llega hasta una dilatación que ya no es mera expansión, sino verdadera y nueva creación, como el final de la obra con la invocación de Dulcinea, superchería, como siempre, apoyada en la base del original («¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos noticia que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuesa merced con eso?»), constante punto de partida para la creación de Fernán-Gómez.

Y en esta suma, conviene objetivar la capacidad de verter en forma dramática (acotaciones, diálogo) lo que en origen era narración, de lo cual encontramos muestras concretas diseminadas por toda la obra; consiguiendo subrayar los efectos sonoros y visuales y desvelando la perspicacia y las dotes de Fernán-Gómez como dramaturgo. Una manera de autoría para la escena poco común en la actualidad, pues representa la figura completa del actor-autor-director-teórico del teatro y del cine. El dramaturgo puro para el espectador puro, si seguimos la idea de Umbral (otro clásico que se nos fue) que lo define como el escritor puro para el lector puro.

---

En cuanto al tema de la locura y su opuesto, la cordura, cabría destacar cómo Fernán-Gómez es consciente de que el *Quijote* es ni más ni menos parábola de la vida humana y que por tanto no se trata del dilema locura o cordura, sino de la conjunción entre ambos extremos, ya que en la vida de todo loco cabe la posibilidad de comportarse como cuerdo. También el protagonismo de Sancho queda justificado desde esta perspectiva pues como personaje es el primero en advertir la coexistencia de locura y cordura en don Quijote.

Castilla del Pino explica la locura acudiendo a un mecanismo psicológico básico, el *splitting*, o escisión en el sujeto: «El *splitting* es el proceso de disolución, pasajera o duraderamente, de la barrera virtual que separa nuestro mundo interno y el mundo exterior» (2005: 113-114), pudiéndose diferenciar en sus tesis, en este sentido, entre imaginación y fantasía; establecer con precisión nuestros deseos y las estrategias para lograrlos, sin olvidar nuestro objetivo primordial: la felicidad, esa sensación de bienestar psíquico, siempre amenazada, fruto de la autosatisfacción o conformidad con uno mismo que se produce cuando hemos conseguido no solo existir, sino ser; el tradicional «conócete a ti mismo» que aconseja don Quijote a Sancho.

Y así, con este último ciclo dedicado al canon que representa la novela de Cervantes, se cierra la producción dramática de Fernando Fernán-Gómez. No parece casual la elección por tratarse de un libro ejemplar sobre nuestra decadencia, sin que la calificación de decadente afecte en modo alguno a su valor literario, sino todo lo contrario, como señaló Ramiro de Maeztu (1981: 50) al entenderla exactamente así en sus consideraciones ya históricas: «obra grande y decadente al mismo tiempo».

Y hay que decir que la relectura del *Quijote* sirvió, en efecto, a Fernán-Gómez para continuar coherentemente con su reflexión sobre la decadencia tal y como la planteaba a finales de la década anterior, en los años noventa, cuando centró su trabajo como dramaturgo en la picaresca y el humor. En *Los invasores del palacio*, que cerraba aquel ciclo, contrastaba la vejez y la juventud, las esperanzas y las realidades; antagonismos de los que derivan después la locura del héroe que, como el protagonista de su reconocida novela y película *El viaje a ninguna parte*, sueña

---

despierto sin distinguir entre lo onírico y lo real.

Más aún, leyendo con humildad y sencillez la obra de Cervantes, se reencuentra Fernán-Gómez con la melancolía ya presente en uno de sus primeros y más sólidos personajes teatrales, Maffei. de *La coartada*: desengañado de su ideal, burlado y escarnecido, demasiado viejo para recuperar lo perdido. Y a ese tema de la edad de la melancolía habría que añadir también el del amor como uno de los motores del mundo, pero planteado no de manera neorromántica, sino desde un profundo realismo existencial como ya lo abordara en la primera de sus obras teatrales, *Pareja para la eternidad*, donde se interrogaba si no habrá debajo de nuestra quimérica Dulcinea alguna rústica Aldonza: si bien es cierto que necesitamos que fomenten nuestro espíritu de aventura, no resulta menos cierto que a veces sea necesario atajar el exceso de idealismo.

No olvidemos, antes de terminar, que el *Quijote* de Cervantes conecta también, en la historia literaria, con la picaresca y que, por lo tanto, todas las obras de Fernán-Gómez que con ella se relacionan, quedan aquí ligadas en el modo en que en ellas el autor reiteradamente plantea la negatividad en la marcha del mundo y la dificultad o imposibilidad que tenemos para recomponerlo; no queda ya otro remedio que acomodarnos a él y dejar de sufrir con el sueño de cambiarlo. Se trata de ahondar en el tema del desengaño, de raíz en la cultura española, pero yendo un paso más allá de los meros incidentes, o de anécdotas más o menos divertidas, y añadiendo consejo y una mayor reflexión filosófica a la diversión. Se trata también, en definitiva, de dar rienda suelta a su vena cómica y de desarrollar el tipo de personaje que siempre atrajo a Fernán-Gómez: el hombre debilitado, pero de gran temple de alma, que lucha contra los obstáculos que se oponen a la felicidad común, como el don Luis de *Las bicicletas son para el verano*; tal vez un trasunto del autor.

#### ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2005). *Cordura y locura en Cervantes*. Barcelona: Península.
- CERVANTES, Miguel de (1983). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1986). *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar.
- (1984). *Numancia*. Madrid: Cátedra.

- 
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (2002). *Defensa de Sancho Panza*. Obra inédita.
- (2002). *Puro teatro y algo más*. Barcelona: Alba Editorial.
- (2004). *Morir cuerdo y vivir loco*. Zaragoza: Centro Dramático de Aragón. Introducción de Jesús Rubio Jiménez, presentación de Eva Almunia Badía.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- DE MAEZTU, Ramiro (1981). *Don Quijote, don Juan y la Celestina*. Madrid: Espasa Calpe.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1978). *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad de Salamanca.
- TÉBAR, Juan (1984). *Fernando Fernán-Gómez, escritor (Diálogo en tres actos)*, Madrid: Anjana Ediciones.
- VEGA, Lope de (1978). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En Emilio Orozco Díaz. *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad de Salamanca.