

Sancho Panza: de “presonaje” plano a personaje redondo

Hanno Ehrlicher
(Universidad de Tubinga)

Hablar de Sancho Panza como de un personaje redondo podría parecer, a primera vista, una perogrullada, una “verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza el decirla”, tal y como la define el DRAE.¹ Su propio nombre ya lo indica, pero también su físico, pues su prominente panza contribuye a la redondez de un cuerpo que contrasta claramente con el esbelto y delgado de su señor, Alonso Quijano, alias Don Quijote de la Mancha. En la larga tradición de las ilustraciones que se han hecho de estas dos figuras cervantinas (Alan/ Finch), apenas hay artistas que no hayan aprovechado este marcado contraste de sus constituciones físicas y convertido en un rasgo iconográfico fijo y constante, independientemente de la técnica o el modo de representación utilizado: desde el realismo de Paul Gustave Doré, pasando por la figuración más abstracta de Pablo Picasso, hasta llegar a la radical abstracción de Antonio Saura, que culmina el proceso empezado por el artista cubista.

Por otra parte, precisamente el hecho de que la redonda panza de Sancho parezca ser un *pars pro toto* muy plástico de su carácter, asegurando así que se le pueda reconocer fácilmente, es el mejor argumento para entenderlo como un ‘personaje plano’ en el sentido de la distinción hecha por E. M Foster entre *round* y *flat characters* –personajes “redondos” o “planos”–. Porque, según este crítico, precisamente el hecho de que sean fáciles de reconocer y de recordar son las dos ventajas centrales de los personajes planos, y la razón por la que prácticamente ningún texto literario puede prescindir del todo de esta opción en la configuración de sus figuras.²

Teniendo en cuenta esto, por lo tanto, hablar de Sancho como de un personaje redondo de la literatura mundial ya deja de ser una perogrullada. Si se observa la historia de la crítica sobre el *Quijote*, no es ninguna novedad constatar que la figura del escudero trasciende la simple función de contraste cómico y que sufre una evolución hasta convertirse en un sujeto “quizá más complejo que su compañero de gloria” (Alonso, 10). Sin embargo, tanto el análisis de las funcionalidades de la figura de Sancho como su valorización han sido tan diversas e, incluso, contradictorias que merece la pena volver sobre asunto y profundizar en él con una reflexión hermenéutica. Voy a proceder, en este intento, en tres breves pasos: primero aclararé los cambios que se han dado en la recepción del *Quijote* en la Modernidad, que son la condición que posibilita descubrir la multidimensionalidad de un personaje que, a primera vista, parece haber sido concebido como plano y que ascenderá a lo largo de la historia de la recepción de “sombra inoportuna a individuo” (Flores 1982, 51-74). Después analizaré el desarrollo y los cambios de la figura de Sancho Panza dentro del complejo narrativo original del *Quijote* para, finalmente, considerar las diferentes reelaboraciones de la figura de Sancho en otros textos posteriores que añaden nuevas capas de sentido y de significación a la complejidad de la obra cervantina. El resultado de mis reflexiones hermenéuticas llevará a constatar que el proceso de interpretación semiótico no puede concluir nunca, dada su temporalidad, en un resultado final, sino que permanecerá provisional y abierto a más revisiones y reactualizaciones semióticas en el futuro.

1. De cómo un personaje plano deviene redondo: breves reflexiones acerca del cambio de percepción de la figura de Sancho en la recepción del *Quijote*

¹ Así reza la definición en la versión digital actual del Diccionario de la RAE: <https://dle.rae.es/?id=Sh3Pvxz>

² “One great advantage of flat characters is that they are easily recognized whenever they come in –recognized by the reader’s emotional eye, not by the visual eye, which merely notes the recurrence of a proper name. [...] A second advantage is that they are easily remembered by the reader afterwards.” (Foster, 66)

Durante los más de 400 años de historia de la recepción del *Quijote* se puede constatar, sin lugar a dudas, un cambio considerable en cuanto a la percepción lectora de la figura de Sancho Panza. En su propia época, el S. XVI, el texto de Cervantes se leía, en general, como un libro de entretenimiento que parodiaba las novelas de caballería (Salazar Rincón). La figura del escudero, en concreto, venía a ser el contrapunto cómico a su amo al encarnar con gracia los bajos intereses materialistas frente al desorbitado idealismo del caballero. Ya con su primera aparición en el texto queda marcado ese contraste cómico con su señor, el hidalgo. A diferencia de este, que se había construido una nueva identidad caballeresca mediante una especie de bricolaje, convirtiéndose de Alonso Quijano (o Quijada, o Quesada, o Quijana) en don Quijote de la Mancha, Sancho no tiene que travestirse ni realizar ningún cambio de identidad para ponerse en camino y dejar atrás la que, hasta ese momento, había sido su forma de vida y existencia. El narrador lo introduce como un labrador bueno y simple, “Hombre de bien [...] pero de muy poca sal en la mollera”, y así se mantendrá también en su nuevo papel de escudero fiel a sus intereses elementales sin tener que renunciar a su definitivo apellido, pues seguirá siendo, sobre todo, Panza. Tras la primera aventura –la más famosa de todas, la del combate con los molinos– ya se evidencia su incapacidad de sublimación y su preocupación por el bienestar del propio cuerpo, en claro contraste con don Quijote que, como buen héroe sufridor, es capaz de ignorar el dolor y civilizar su propia naturaleza:

Díjole Sancho que mirase que era hora de comer. Respondióle su amo que por entonces no le hacía menester, que comiese él cuando se le antojase. Con esta licencia, se acomodó Sancho lo mejor que pudo sobre su jumento y, sacando de las alforjas lo que en ellas había puesto, iba caminando y comiendo detrás de su amo muy de su espacio, y de cuando en cuando empinaba la bota, con tanto gusto, que le pudiera envidiar el más regalado bodegonero de Málaga. Y en tanto que él iba de aquella manera menudeando tragos, no se le acordaba de ninguna promesa que su amo le hubiese hecho, ni tenía por ningún trabajo, sino por mucho descanso, andar buscando las aventuras, por peligrosas que fuesen. (I.8, 77s.)

No será hasta la Modernidad cuando se descubra y se empiece a analizar la posible profundidad del personaje cómico. La relectura que hicieron los románticos del texto abrió la espita para que se pudieran detectar otros rasgos en la novela cervantina que iban más allá de la dominante cómica. Esta relectura, que se inició sobre todo en Alemania y empezó a atribuirle al texto una dimensión profunda, reflexiva e incluso filosófica, sería más tarde vituperada por parte de la crítica preocupada por la reconstrucción del sentido histórico del libro –como “funny book” (Russel)–. Semejante modernización la consideraron anacrónica por alejarse indebidamente de las intenciones verdaderas del original.³ Sin embargo, la modernización de la lectura del *Quijote* iniciada por los románticos alemanes se iba imponiendo en la medida que avanzaba la Modernidad.

Como muy tarde, a principios del siglo XX y con motivo del tercer centenario del *Quijote*, la resemantización del texto también se hace patente en España, una tendencia esta que llevaría también a la revalorización de la pareja protagónica y su interacción, considerada ahora mucho más compleja que la supuestamente dominada por el simple contraste cómico. Con Salvador Madariaga y su *Guía del lector del “Quijote”*, de 1926, la fórmula de la “quijotización de Sancho” (109-117) y de la correspondiente “sanchificación de Quijote” (119-129) se popularizó como alternativa a la “tradición superficial” criticada por el ensayista (95). Esta interpretación de Madariaga había sido preparada, a su vez, por Unamuno, quien hizo una nueva lectura de la novela especialmente entusiasta y radical con motivo del tercer centenario, en 1905. En ella formuló una dura crítica al *cervantismo* que ligaba el sentido de la novela a la biografía del autor y proponía sustituirlo por un *quijotismo* que se orientara por

³ Para una breve síntesis de esta crítica frente al “romantic approach” (Close) véase, entre otros, Niemeyer (65s.).

la lectura inmanente del texto que les concede vida y sentido propios a los personajes literarios (Unamuno 2005).

Fue este tipo de lecturas modernizadoras las que impulsarían una valoración positiva de la complejidad de la figura de Sancho Panza, una complejidad que, aunque tal vez se hubiera percibido ya antes, no dejaba de resultar molesta por complicar innecesariamente la comicidad del personaje. Alain-René Lesage, por ejemplo, todavía en 1704 y en consonancia con su tiempo, alababa y prefería la figura de Sancho Panza de la primera continuación del *Quijote* que hizo Fernández de Avellaneda a la original, precisamente, por resultar más simple y uniforme, es decir, por ser más eficaz como personaje plano cómico.⁴ Por el contrario, Unamuno, en el prefacio a la segunda edición de su *Vida de Don Quijote y Sancho*, publicada en 1913, considera a Sancho una figura central que le permite independizarse de una lectura histórica guiada por la *intentio auctoris*. En su interpretación ve al escudero como una especie de protagonista semejante a Augusto Pérez, el héroe creado por Unamuno en su “nivola” (que no novela) *Niebla*, publicada en 1914. Este personaje se enfrentará –dentro de la ficción narrada– con su propio autor para, en un acto de metaficción muy espectacular, retarlo.⁵

No creo deber repetir que me siento más quijotista que cervantista y que pretendo libertar al Quijote del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho. Sancho se le imponía a Cervantes, a pesar suyo. Es que creo que los personajes de ficción tienen dentro de la mente del autor que los finge una vida propia, con cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de que no es del todo consciente ni dicho autor mismo. (Unamuno 2005, 134)

“Sancho se le imponía a Cervantes, a pesar suyo”, sostiene Unamuno y con ello ya nos hace plantear la pregunta central de por qué un personaje, que al principio de la novela es plano, va adquiriendo redondez a lo largo del proceso narrativo, en el sentido de profundidad y complejidad, quién es el responsable de ese proceso y cómo hay que valorar ese cambio. Estas son también las preguntas centrales del *sanchismo* como nueva rama de la investigación sobre el *Quijote*, la cual se basa –en consonancia estructural con el *quijotismo*– en una exégesis del texto más allá de la mera intención del autor.

2. Sancho Panza en el *Don Quijote*: de “personaje” plano a personaje intertextual complejo

⁴ Lesage formuló este juicio en el prefacio de sus *Nouvelles Aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*: “Pour son Sancho [es decir, el de Avellaneda], il faut demeurer d'accord qu'il est excellent, et plus original même que celui de Cervantès. C'est un paysan qui a tout le bon sens de l'autre; mais il est encore plus simple, et il dit au hasard mille choses qui, par l'adresse de l'Auteur, ne démentent point sa simplicité, quoiqu'elles renferment souvent des pensées fines et piquantes. Le caractère de l'autre Sancho [el de Cervantes] n'est pas si uniforme.” (118) Esta opinión la considero representativa de su tiempo, siguiendo a R.M. Flores, que se refiere también a la posición de Lesage para sostener que la “quijotización” de Sancho no se percibía aún en el siglo XVII ni tampoco más tarde (1970, 175). Por otra parte, no resulta muy convincente la opinión de Javier Salazar Rincón, quien supone que “los lectores más atentos” de la época de Cervantes deberían haber advertido ya que en el texto se produce “una verdadera transformación subversiva de la figura estereotipada del labriego,” pero excluye de estos lectores a Avellaneda “[quien] diseñó un personaje plano, desprovisto de matices.” No me convence porque, como el mismo Salazar Rincón admite, contradice “los datos que hemos expuesto hasta ahora” (239) y porque presupone ya en el siglo XVII un juicio estético moderno que privilegia la complejidad psicológica frente al personaje plano a pesar de la eficacia funcional de este. En cuanto a la comparación directa entre las configuraciones de Sancho en Cervantes, Avellaneda y Lesage, remito al artículo de Monique Joly.

⁵ Un procedimiento metaficcional semejante lo aplicó algunos años más tarde en el teatro Luigi Pirandello con *Sei personaggi in cerca d'autore*. El propio Unamuno constató en un artículo titulado “Pirandello y yo” este “fenómeno curioso [...] que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados.” (Unamuno 1998, 82) Carla di Fosco, entre otros, ha analizado de forma comparativa esta semejanza a la luz de la recepción del *Quijote* por estos dos autores.

El hecho de que Sancho Panza pudiera desarrollarse, en la percepción del lector moderno, de personaje plano a redondo, no se explica tan solo por un cambio en el horizonte de expectativas. Hay que tener también en cuenta que el *Quijote* no es una obra planificada desde el principio como una totalidad coherente, sino que se trata de una novela, en cierto modo, ‘por entregas’. La primera, como se sabe, es la de 1605 y, la segunda, la de 1615,⁶ es decir, después de diez años, un largo lapso de tiempo en el que Cervantes bien pudo cambiar de planes y visiones, pero en el que también pudo intervenir otro autor lanzando una primera continuación ya en 1614, bajo el seudónimo de Fernández de Avellaneda. Insisto tanto en este ‘otro’ *Don Quijote* (Ehrlicher ed. 2016) porque, a mi modo de ver, es un factor estructuralmente no menos decisivo que las propias intenciones de Cervantes, quien tuvo que adaptar su concepto de autoría y de la continuación de la materia novelada para establecer una clara diferencia entre su creación y el producto de su rival (Ehrlicher 2007).

Por muy discutible que sea tanto el proceso genético del *Quijote* de 1615 como el grado de influencia de Avellaneda, lo que sí parece fuera de duda es que, desde un punto de vista estructural, es imposible discernir exactamente qué es lo que corresponde a la propia intención de Cervantes y qué a la influencia ajena ejercida por su inesperado rival. La famosa autorreflexividad de la Segunda parte –tan celebrada por el romanticismo alemán– que remite a la primera como su propia condición de ser, es, al mismo tiempo, un reflejo de lo que, desde el punto de vista de Cervantes, fue una continuación impertinente e ilegítima.

Lo que está fuera de duda es que el carácter o las propiedades de la figura de Sancho sufre cierto cambio de la Primera a la Segunda parte de la novela. En el *Quijote* de 1605 se le introduce como un personaje secundario, necesario para complementar al que, hasta entonces, estaba siendo el único protagonista. Se le saca de su vida anterior con una inmediatez casi brutal para insertarlo en las aventuras del caballero. Sin embargo, con el *Quijote* de 1615, la vida anterior de Sancho alcanza, por los detalles que se van acumulando, una dimensión histórica, ya que además de la vida privada familiar de los Panza –los nombres, el número de hijos de la pareja, etc.–, se nos revela algo de la genealogía de sus antepasados, de los que habría heredado su facultad retórica (Sánchez Ramírez 2016b).

Y esos detalles se los debemos precisamente a la locuacidad de Sancho, quien en la Segunda parte tomará con mucha más frecuencia la palabra. No citaré aquí todos los pasajes que lo comprueban y a los que también remite la investigación especializada (Madariaga, Sletsjöe, Urbina, etc.), mencionaré tan sólo a Francisco Ramírez Santacruz (2016b, 89s.), quien, para sustentar su tesis de un discurso autobiográfico sanchesco en aumento, añade un pequeño detalle estadístico que lo evidencia: se trata del uso del sintagma protoautobiográfico por excelencia: el “yo soy”. Que sea don Quijote quien habla así en la novela de 1605 con mucha más frecuencia que su escudero (12 frente a 6 usos), no puede sorprender, dado que el protagonista, como hidalgo y caballero andante, tiene conciencia de su estatus social elevado y la importancia que implica. Sin embargo, la relación queda completamente invertida en la Segunda parte (21 Sancho frente a 14 don Quijote). Este hecho cuantitativo está en consonancia con un análisis cualitativo del discurso de Sancho que se diferencia claramente del de la primera entrega de la novela. De acuerdo con Ramírez Santacruz, las tres facetas “que distinguen al yo-Sancho de la Segunda parte” (2016b, 90) se pueden resumir así:

- 1) La irrupción de un yo absolutamente seguro de sí mismo; 2) La autoobjetivación del yo, es decir, Sancho como actor y autor de su propia historia; y 3) un incremento en la complejidad y los puntos de vista sobre el propio yo, además de una inesperada toma de conciencia sobre su identidad debida a la aparición del apócrifo.

⁶ Llamar estas dos entregas ‘partes’, como es usual, puede provocar ciertos equívocos, ya que el *Quijote* de 1605 apareció subdividido en cuatro partes, subdivisión que el *Quijote* de 1615 no mantuvo, por lo que suele llamarse a esta continuación también ‘Segunda parte’.

Las cada vez más frecuentes intervenciones orales de Sancho o, para expresarlo de otra forma, ese apoderamiento de la palabra va unido con un nuevo poder a nivel del actuar, poder que se revela normalmente de forma simbólica, pero que también se manifiesta físicamente en un forcejeo entre el caballero y el escudero que culmina en una inversión completa de la relación entre amo y criado, inexistente y hasta impensable en la tradición de los libros de caballería. La escena de lucha se sitúa tras el famoso episodio pseudoutópico de la ínsula Barataria, en la que a Sancho se le brinda la oportunidad de realizar de forma quimérica su sueño de poder gobernar (II. 45, 47, 49, 51, 53). Esta experiencia, por lo tanto – si queremos ver en Sancho un personaje con un desarrollo psicológico verosímil– podría haber contribuido tanto a fortalecer su ego y autoestima que, en consecuencia, ya no tendría reparos a la hora de enfrentarse corporalmente, y no con poca violencia, contra su señor. Si ya antes el escudero había hecho uso de un cierto control táctico sobre el imaginario del caballero al manipular la información en lo referente al estatus de la Dulcinea encantada, ahora se atreve incluso a hacerle frente físicamente cuando don Quijote intenta volver a tomar las riendas y darle los azotes obligatorios para “descargar en parte la deuda” y desencantar a la adorada dama. Ante la azotaina que le espera, el escudero se rebela:

Y así, procuraba y pugnaba por desenlazarle, viendo lo cual Sancho Panza, se puso en pie, y arremetiendo a su amo, se abrazó con él a brazo partido, y echándole una zancadilla, dio con él en el suelo boca arriba; púsole la rodilla derecha sobre el pecho, y con las manos, de modo que ni dejaba rodear ni alentar. Don Quijote le decía:

—¿Como, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quien te da su pan te atreves?

—¿Ni quito rey, ni pongo rey —respondió Sancho—, sino ayúdome a mí, que soy mi señor. (II.60, 1006)

Efectivamente, se trata de una escena “sumamente inquietante” (Ramírez Santacruz 2016a, 296) si se consideran las implicaciones políticas.⁷ Por supuesto, este acto de rebeldía se puede domesticar y situarlo dentro del enclave de lo carnavalesco, es decir, de un orden social invertido, pero limitado y, por ello, normativamente sin consecuencias. Aun así, manifiesta de forma drástica que la comicidad de la novela toma, si se comparan las dos partes, un nuevo rumbo y que es sobre todo la figura de Sancho la que revela estos cambios. Considerarlos, como hace Madariaga, un desarrollo dialéctico de mutua influencia entre don Quijote y Sancho armoniza demasiado, a mi modo de entender, una diferencia que otros intérpretes (Sletsjöe, sobre todo) han considerado más bien ruptura. Una tercera posición de la investigación que se ha enfocado especialmente en Sancho ha criticado ambos extremos –esto es, la tesis del proceso evolutivo y la de la ruptura en la configuración de los personajes– por considerarlos metodológicamente deficientes al apoyarse únicamente en una lectura intrínseca del *Don Quijote*. Eduardo Urbina (1982 y 1991) representa esta tercera vía al reprocharles tanto a Salvador Madariaga como a Leif Sletsjöe que argumentan “en el vacío, es decir, sin tener en cuenta la necesidad de hacer una lectura contextual del *Quijote*” (1991, 8), entendiendo con el concepto de contexto las “relaciones intertextuales y paródicas” que unen al texto de Cervantes sobre todo con la tradición de los libros de caballería, que son objetos de parodia.

Pero también esta posición que parece conciliar los extremos valorativos se me antoja un tanto insuficiente porque no tiene en consideración que el entretejido intertextual de la novela de Cervantes con otros textos de su tiempo se complica aún más con el advenimiento de una dimensión intertextual nueva, a saber, la nueva rivalidad intertextual entre los tres *Quijotes* –las dos partes de Cervantes y la continuación de Avellaneda, que obligó al autor alcalaíno a modificar drásticamente su propio proyecto narrativo. La refiguración de Sancho se puede entender como parte de un nuevo programa narrativo surgido a raíz de dicho

⁷ Antes de Ramírez Santacruz, este pasaje del *Quijote* ha sido analizado ya también con mucha perspicacia por Mauricio Molho, p. ej., y otros investigadores.

conflicto y en el que las referencias paródicas al ‘otro’ *Quijote* no se dejan discernir ya claramente de las autoparodias, por lo que se genera una dinámica de espejismos inquietantes, pero no dialécticos. Veamos, para concretizar esta tesis, el capítulo tercero de la segunda parte, que trata el “ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco”. Aquí se plasma ya la tendencia metaficcional que es característica del *Quijote* de 1615 en general, ya que se presupone el conocimiento de los contenidos ficcionales del *Quijote* de 1605, y no solo por parte de los dos protagonistas, que adquieren consciencia de su fama gracias a la imprenta y el éxito de venta del libro, sino también por parte de los diferentes personajes con los que se van encontrando durante su viaje, ya que la mayoría de ellos resultan ser también lectores del primer *Quijote* y conocen las reglas y el sentido del juego de roles establecido entre el caballero y su escudero.

Sancho Panza, a pesar de su rústica educación, toma parte activamente en la discusión que mantienen los dos lectores letrados –el devorador de libros de aventuras, don Quijote, por una parte, y el bachiller y lector del primer *Quijote*, Sansón Carrasco, por otra–. Lo que le interesa, sobre todo, es saber si su propio papel y su importancia dentro de la historia impresa se corresponde con la realidad y verdad de su vivencia. Y, a pesar de que don Quijote le manda callar, no solo toma la palabra, sino que manifiesta también su crecido *yo*:

—Callad, Sancho –dijo don Quijote–, y no interrumpáis al señor bachiller, a quien suplico pase adelante en decirme lo que se dice de mí en la referida historia. —Y de mí –dijo Sancho–, que también dicen que soy yo uno de los principales presonajes d’ella. —*Personajes*, que no *presonajes*, Sancho amigo –dijo Sansón.

—¿Otro reprochador de voquibles tenemos? –dijo Sancho–. Pues ándense a eso, y no acabaremos en toda la vida. —Mala me la dé Dios, Sancho –respondió el bachiller–, si no sois vos la segunda persona de la historia; y que hay tal, que precia más oíros hablar a vos que al más pintado de toda ella, puesto que también hay quien diga que anduvistes demasadamente de crédulo en creer que podía ser verdad el gobierno de aquella ínsula, ofrecida por el señor don Quijote, que está presente. (II.3, 570)

La comicidad anterior, basada en un contraste directo entre dos opuestos, todavía está presente cuando Sancho fracasa en su intento de mostrarse a la altura retórica de sus interlocutores al confundir “presonaje” con “personaje” y “voquibles” con “vocablos”. Pero, al mismo tiempo, su actuar revela ya su crecido poder (no sólo) sobre la palabra, lo que, efectivamente, le otorgará más protagonismo en la Segunda parte. Liberado, pues, del estrecho corsé funcional del simple gracioso, él mismo irá dejando de ser “presonaje” determinado y aprisionado en su rol para adquirir categoría de auténtico personaje. Sin embargo, la figura de Sancho tampoco es que vaya ganando más profundidad psicológica en la Segunda parte, sino que se hace más complejo por la interferencia de diferentes programas autoriales. Desde esta perspectiva, Sancho no es un carácter con autonomía en el sentido moderno de un sujeto con autocontrol racional; si produce la impresión de autonomía, es más bien por su condición hétero-lógica polivalente, por la coexistencia de las diferentes lógicas dentro de una figura que ya no se dejan reducir a una única función coherente. Esto parece más moderno de lo que posiblemente intencionara el autor del siglo XVII.

En el *Quijote* de Fernández de Avellaneda, por el contrario, Sancho Panza permanece en su condición de simple y de personaje plano unidimensional. Constantemente y hasta el penúltimo capítulo, el narrador reduce a Sancho y su mujer, “que no era menos simple que él” (704), a la función del gracioso encargado de provocarles la risa a personajes de rango social más alto, como el Archipampano o también a los lectores que el autor parecía tener en mente al escribir la continuación del texto de Cervantes. A estos lectores incluso se les anuncia otra continuación centrada en “los sucesos destos buenos y cándidos casados”.

Cervantes quiso impedir con todos los medios de los que disponía como autor que se continuara la obra sin su permiso, pero sobre todo como narrador de su historia. Por una parte reacciona con contradicciones abiertas contra lo que quedó dicho en el *Quijote* de Fernández de Avellaneda. Empieza a nombrar, por ejemplo, a la mujer de Sancho “Teresa Panza”, y ya

no “María Gutiérrez”, “Juana Gutiérrez” o “Juana Panza” como en el *Quijote* de 1605, con lo que no solamente contradice, en este detalle, la continuación de Avellaneda sino también su propia Primera parte. Por otro lado, aumenta —pienso que deliberadamente— la artificiosidad narrativa de su obra (Ehrlicher 2016), lo que atañe también a la figura de Sancho, que alcanza, como acabamos de ver, nuevas dimensiones. Y, finalmente, intenta hacer frente a nuevas continuaciones impertinentes haciendo morir a don Quijote, consciente ya de su verdadera identidad, como Alonso Quijano “el Bueno”. Así, al menos desde el punto de vista biológico, resultaba imposible darle una continuidad al caballero andante. Algunos lectores de Cervantes no quisieron perdonarle al autor haber ‘matado’ así a su héroe principal. Uno de ellos fue Unamuno que, para seguir practicando su fe en don Quijote, se sirve de Sancho y lo imagina como un *quijotista* ferviente que continuará la misión idealista de su antiguo señor como si se tratara de una *imitatio Christi*.

Sancho, que no ha muerto, es el heredero de tu espíritu, buen hidalgo, y esperamos tus fieles en que Sancho sienta un día que se le hincha de quijotismo el alma, que le florecen los viejos recuerdos de su vida escuderil, y vaya a tu casa y se revista de tus armaduras [...] y entonces, Don Quijote mío, entonces es cuando tu espíritu se asentará en la tierra [...]. Cuando tu fiel Sancho, noble Caballero, monte en tu Rocinante, revestido de tus armas y embrazando tu lanza, entonces resucitarás en él, y entonces se realizará tu ensueño (Unamuno 2005, 514s.)

Aquí ya no nos encontramos en el ámbito de una crítica literaria científica, sino más bien en el reino de la fantasía y de las reelaboraciones creativas de la materia del *Quijote* de las que nos queremos ocupar en lo sucesivo. En cierto modo, los límites que separan la crítica y la ficción son porosos, y especialmente en la investigación sobre Cervantes. Además de Unamuno —gran entusiasta, inconformista y polémico—, se encuentran muchos otros casos, algunos incluso bastante actuales. Así, por ejemplo, Raymond S. Willis termina celebrando a Sancho como “prototipo de la novela moderna” con especulaciones sobre su vida tras la muerte de don Quijote (226s.). Y Amando de Miguel, un siglo después de Unamuno, nos sorprende con la tesis de que Sancho Panza habría sido un conocido de Cervantes y el verdadero cronista de la historia. Bajo el disfraz de “Cide Hamete Benengeli”, habría intervenido como fuente testimonial y verdadero “primer autor”. Esta tesis se corroboraría en un “juego de la imaginación descomprometida” con un “argumento contrafactual” o un “futurible” (21): la ficción de un testamento de Sancho Panza en el que se declaran las verdades no pronunciadas directamente por Cervantes (23-55).

Al parecer, cuando el análisis crítico-literario encuentra sus limitaciones a la hora de comprender un carácter ficcional demasiado complejo como para ser reducido a una simple verdad, empieza el poder creativo de la poesía que consigue establecer sus verdades alternativas de forma más convincente.

Más verdades sobre Sancho Panza: refiguraciones del protagonismo de Sancho más allá del *Don Quijote*

“La verdad sobre Sancho Panza”, nada menos, nos la promete también un breve texto escrito por Franz Kafka en 1917 y publicado póstumamente en 1931 (38). Forma parte de una colección de textos que funcionan como parábolas enigmáticas y despiertan en el lector la búsqueda por la verdad y en sentido, pero no para dar una respuesta clara, aunque sea ficcional, sino para llevarle a los abismos de la duda y la paradoja.⁸ Sancho Panza figura en

⁸ Por su brevedad, merece la pena reproducir el texto entero: “Al correr de los años, y gracias a una gran cantidad de novelas caballerescas y picarescas leídas en las horas vespertinas y nocturnas, Sancho Panza —quien por lo demás nunca se vanaglorió de ello— consiguió despistar de tal modo a su demonio —al que luego daría el nombre de Don Quijote—, que éste acometió como barco sin remos las más locas hazañas, las cuales, no obstante, por falta de un objeto predestinado —que justamente hubiera debido ser Sancho Panza—, a nadie perjudicaron. Sancho Panza, un hombre libre, acompañó sereno a Don Quijote en sus andanzas, quizás por un

este apunte como verdadero creador oculto de las “locas hazañas” de don Quijote. Por una parte, por crear su condición de posibilidad al preparar una “gran cantidad de novelas caballerescas y picarescas” y, por otra, por darle el nombre de don Quijote a “su demonio”, despistándole, con este ardid, para que así cometiera locuras inofensivas. El modelo de la imitación del señor por el criado que Unamuno había exaltado hasta convertirlo en otra *imitatio Christi*, se invierte aquí en un acto de exorcismo con el que Sancho logra esquivar su demonio interior y convertirse en “hombre libre”. Aplicando la inversión como figura de pensamiento (Heißenbüttel), este texto –al igual que otros textos breves de Kafka– constituye un ejemplo especialmente radical del proceso de transformación intertextual cuya dinámica siempre es motivada, según Harold Bloom, por la “angustia de la influencia” que causa la presencia de otro autor. Recorro aquí con mucha conciencia a la teoría intertextual de Bloom y no a modelos alternativos terminológicamente más fáciles y claros, como el de Gérard Genette (1982), porque, en el caso del *Quijote*, la hipótesis de una angustia que influye parece especialmente pertinente dada la mencionada rivalidad con Avellaneda.

Sería seguramente muy fructífero analizar a la luz de la teoría de Bloom no solo la relación entre los tres *Quijotes*, sino también la historia de las transformaciones y recreaciones intertextuales que provocó y que nos sigue entreteniéndolo desde hace ya más de 400 años. Pero pretender llevar a cabo esto en un simple artículo y por parte de un solo investigador sería quijotesco. La reciente biografía sobre los *Recorridos del Quijote por Europa (siglos XVII y XVIII)* abarca únicamente los dos primeros siglos y se titula “hacia una biografía”, lo cual indica una justa modestia a pesar de sus 268 páginas, pues no puede pretender ser exhaustiva (Jurado Santos). E incluso si se enfoca tan solo la figura de Sancho, se verá que, treinta años más tarde y tras los últimos centenarios del *Quijote* (2005 y 2015), probablemente la bibliografía se haya duplicado en comparación con lo que había reunido R. M. Flores en 1982. A continuación nos concentraremos, pues, en algunos ejemplos de recreación literaria del *Quijote* por contener ya en su mismo título a Sancho como protagonista.

Dentro de la tradición de continuaciones narrativas podemos distinguir, siguiendo la clasificación de López Navia (1996, 154s.), entre continuaciones ortodoxas y heterodoxas que “pasan por alto la muerte del protagonista devolviéndolo a la vida, bien mediante la carga de intemporalidad que emana de la gloria de don Quijote, bien a través de los poderes mágicos de la resurrección”. Lógicamente, las continuaciones ortodoxas, por respetar las leyes básicas de la verosimilitud, tienen que cambiar el enfoque o hacia Sancho Panza (las más de las veces) o hacia otros personajes de la materia narrativa de Cervantes. Dentro de esta línea –comenzada en España ya con las *Adiciones a la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, de Jacinto María Delgado, en 1786–, el último hito lo han constituido las continuaciones de Andrés Trapiello: *Al morir Don Quijote* (2004) y *El final de Sancho Panza y otras suertes* (2014).

Como se deduce de las fechas de publicación, Trapiello supo aprovechar la coyuntura de los centenarios, lo que, evidentemente, contribuyó al éxito del que han gozado dichas continuaciones.⁹ La fórmula de este éxito tal vez se deba también a que continúa la obra de Cervantes, tan consagrada y canonizada en España, con mucha cautela, de una manera más bien conservadora y hasta reverencial, al menos si la comparamos con la reactualización intertextual de Kafka, quien se sitúa en el polo opuesto de las posibilidades de transformación intertextual. Los modos de intertextualidad de los que se sirve Trapiello no obedecen a esa angustia de la influencia que pone en marcha el motor productivo de la creatividad, sino a una

cierto sentido de la responsabilidad, y obtuvo de ello una muy grande y útil diversión, hasta el fin de sus días.” (Según la versión en castellano de Ricardo Bada)

⁹ Utilizo la publicación de ambas continuaciones en un volumen (Trapiello 2015). Mientras que estas dos narraciones ficcionales se mantuvieron en la órbita de la divulgación popular paralela al cervantismo académico, en el 2015, precisamente, se da un choque y surge una polémica cuando Trapiello lanza una versión modernizada y actualizada del *Quijote* original.

actitud frente a la historia que se puede caracterizar de “monumental”, según la clasificación de Nietzsche en sus reflexiones “intempestivas” *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (*Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*). Se trataría, pues, de una de las posibles maneras de abordar la historia respetuosa con el pasado, pero no tanto por el valor de este en sí (como en la historia “anticuaria”), sino por servir de monumento para el propio actuar, es decir, como instrumento de objetivos ajenos.

En la primera continuación de Trapiello, Sancho se convierte en seguidor del modelo de su señor, pero no en el sentido del idealismo radical y hasta fanático evocado por Unamuno, sino dentro de los parámetros de una evolución psicológica realista del personaje. Esta evolución póstuma de Sancho tras la muerte de don Quijote lo convierte en otro letrado melancólico, es decir, en un doble de lo que fue Alonso Quijano antes de empezar a ser don Quijote. El autor, sin embargo, parece desconfiar algo de la capacidad de sus lectores para reconocer y evaluar este proceso, por lo que asegura el mensaje mediante comentarios transmitidos por un narrador autorial carente de la ironía abismal que caracterizaba al de Cervantes:

Luego murió don Quijote, y Sancho cambió, se tornó taciturno y melancólico, y gracias, las precisas. Aprendió a leer. De hecho aprendió a leer con el fin de leer su propia historia tal y como la contó Cide Hamete. Se dijo: “No sé quién soy”. Mal asunto. Quien se dice esto no suele estar demasiado conforme con lo que ha sido, y Sancho se dijo además: “Sin saber quién soy, no podré saber nunca quién quiero ser” [...] Así es como empieza a roer el corazón humano la melancolía, y leer es lo más parecido a probar el fruto del Árbol de la Ciencia. ¡Melancólico Sancho, qui jotizado Sancho! ¡El mundo al revés! Se hubiera dicho que don Quijote había muerto cuerdo para que Sancho pudiera enloquecer a su sabor. (Trapiello 2015, 384)

Integrado narrativamente en un programa formalmente orientado por la pauta del realismo psicológico del siglo XIX, poco innovador a principios del XXI, esta observación de un “mundo al revés” resulta muy poco inquietante, ya que el lector lo percibe mediado por un narrador distante que permite también distancia entre el lector y la melancolía y el desasosiego del personaje de Sancho. Es la narración de una “inversión”, por lo tanto, que poco tiene que ver con la figura de inversión reflexiva de Kafka, que se basa en una paradoja lógica que afecta cognitivamente al lector y lo lanza al abismo de la duda.

La segunda continuación de Trapiello, *El final de Sancho Panza*, ofrece más sorpresas a nivel de la acción que la primera, dedicada sobre todo a la remembranza melancólica de las pasadas aventuras. Sancho Panza ahora supera su melancolía y deja atrás el lugar de la Mancha para irse al “nuevo mundo” de las Américas donde, finalmente, encuentra la muerte. Sin embargo, también esta nueva continuación opta por una transformación intertextual bastante moderada, llena de alusiones al original cervantino, pero sin sus ambivalencias ni complejidad y variabilidad narrativa.¹⁰

El teatro ha sido, junto con la narrativa, el género textual que más adaptaciones ha producido de la novela cervantina, empezando por la versión de Guillem de Castro, editada aproximadamente uno o dos años después del primer *Quijote* (Eiroa). Aunque es imposible intentar esbozar aquí un panorama por muy somero que sea de las diferentes adaptaciones teatrales, respecto al rol que encarna Sancho Panza es fácil destacar una dominante mayoritaria. Las adaptaciones en las que Sancho aparece como figura protagónica se concentran, como era de esperar, en el famoso episodio de la ínsula Barataria, un episodio, por cierto, que se presta para la escena precisamente por constituir una unidad narrativa muy independiente.

De la larga serie que va desde el XVII hasta la actualidad mencionaré aquí tan solo tres dramas. El primero de ellos es *Sancho Panza en la ínsula*, escrito por Alejandro Casona en

¹⁰ Un análisis más pormenorizado de la relación intertextual lo ofrece Santiago López Navia, que trata tanto la primera continuación de Trapiello (2015), como la segunda (2017).

1934 para el repertorio del Teatro del Pueblo de las Misiones pedagógicas (Fernández Rodríguez, 639s.) Ya el subtítulo, “recapitulación escénica de páginas del *Quijote*” (Casona 1951, 503), revela la actitud respetuosa frente al original, en consonancia con el programa general del Teatro del Pueblo cuya pretensión no era tanto innovar como “devolver al pueblo lo que era suyo” (Fernández Rodríguez, 642), es decir, su tradición y sobre todo los grandes clásicos.

Con más libertad creativa en la remodelación de la materia cervantina, sin embargo, se podían encontrar otros caminos para dramatizar el texto narrativo y concederle a Sancho un papel destacado. Así, Fernando Fernán Gómez (2008), por ejemplo, ideó en su *Defensa de Sancho Panza*, de 2002, un tribunal en el que el escudero salía en defensa de don Quijote, siendo el único que hace uso de la palabra en un largo monólogo que, incluso, lo convertirá en diálogo mediante el intercambio de roles: el propio Sancho imita los discursos de don Quijote, con lo que el caballero es un punto de referencia constante a pesar de su ausencia en el escenario.¹¹

Otra versión que quiero mencionar para terminar mis reflexiones es la única dramatización española que conozco que, además de concederle todo el protagonismo al escudero, lo hace recurriendo explícitamente a *La verdad sobre Sancho Panza* lanzada como un desafío intelectual por Kafka: se trata de *El viaje infinito de Sancho Panza*, de Alfonso Sastre, pieza escrita entre 1983 y 1984, pero estrenada por primera vez en 1992, en el marco de la Exposición Universal de Sevilla (de Paco, 46). Sastre antepone a su texto dos paratextos: una cita bastante extensa, aunque incompleta, del texto de Kafka que sirve de lema junto con otra de la filósofa María Zambrano que habla de la convivencia entre don Quijote y Sancho como una “profecía sin petulancia de un tipo de relación humana que aún no se ha realizado” (Sastre, 5). El drama también recogerá la idea kafkiana de Sancho como el verdadero creador de las aventuras de don Quijote. El escenario que sirve de marco en la pieza de Sastre es un manicomio de Ciudad Real donde el doctor Pedro Recio trata a Sancho como si fuera un enfermo mental. A ese médico ya lo conoce el lector del *Quijote*, pues aparece en la ínsula Barataria como adversario de Sancho por querer hacerlo renunciar a sus necesidades corporales elementales. Sastre se sirve, pues, del escenario en el que Fernández de Avellaneda hace desembocar la historia en su continuación del *Quijote* (705-721).¹² En esta pieza, Sancho se libera de una normativización represiva narrando la verdadera historia de las aventuras quijotescas en las que él mismo actúa, en analogía con la parábola de Kafka, como el que “saca de sus casillas” a Alonso Quijano y le sugiere que adopte la identidad de Quijote en una fusión fantástica durante un sueño (Sastre, 23s).

En su prefacio al texto, Sastre declara que había renunciado conscientemente a la solución fácil de dramatizar “situaciones propiamente ‘sanchianas’ como la de la ínsula Barataria” (Sastre, 6) para proponer una lectura propia e independiente del texto del *Quijote*. Para ello, no solo recurre al pre-texto de Cervantes, sino también a la transformación intertextual radical de Kafka. Con esta nueva intertextualidad teatral enriquece todavía más la complejidad inicial del personaje redondo de Sancho Panza. Porque, por muy plana que pueda haber sido la concepción inicial de un personaje literario en la creación artística, al adentrarse el crítico en él, irá ganando en redondez durante el proceso semiótico de la interpretación. Pero, como este proceso puede llegar a ser infinito, nunca quedará completamente redondo.

¹¹ Al escribir su guion dramático, Fernando Fernán Gómez pudo volver al modelo establecido ya por el actor Rafael Álvarez, alias ‘El Brujo’, para la puesta en escena de la *Vida de Lazarillo de Tormes*, escenificación en la que se basaría la película estrenada en el 2000 (Schreckenber).

¹² En este caso se trataba del manicomio de Toledo, conocido como la ‘casa del Nuncio’.

Obras citadas

- Allen, John J./Finch, Patricia S. eds. *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Alonso, Dámaso. "Sancho-Quijote, Sancho-Sancho." En Dámaso Alonso: *Del siglo de Oro a este Siglo de siglas*. Madrid: Gredos, 1962. 9-19
- Bada, Ricardo. "La verdad sobre Sancho Panza." *La Jornada Semanal* 891 (1 de abril de 2012): s.p. URL: <https://www.jornada.com.mx/2012/04/01/sem-ricardo.html>
- Bloom, Harold. *The anxiety of influence*. Second Edition. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Casona, Alejandro. "Sancho Panza en la ínsula." En *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1953. Vol. 2. 503-523.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición conmemorativa IV Centenario Cervantes. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015.
- Close, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Ehrlicher, Hanno. "Alemán, Cervantes y los continuadores. Conflictos de autoría y deseo mimético en la época de la imprenta." *Criticón* 101 (2007): 151-175.
- Ehrlicher, Hanno ed. *El otro "Don Quijote". La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*. Augsburg, 2016 (= *Mesa redonda* 30). <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3704>
- Ehrlicher, Hanno. "La artificiosidad aumentada. Avellaneda como catalizador de la narrativa del Quijote". En Hanno Ehrlicher ed. *El otro "Don Quijote". La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*. Augsburg 2016 (*Mesa redonda* 33). 55-74.
- Eiroa, Sofía. "Primeras adaptaciones teatrales del Quijote: Guillen de Castro". *ADE Teatro* 107 (2005): 108-115.
- Fernán Gómez, Fernando. "Defensa de Sancho Panza". *Acotaciones: revista de investigación teatral* 20 (2008): 121-152
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Fernández Rodríguez, Natalia. "Cervantes y el *Quijote* desde la mirada de Alejandro Casona." En Emilio Martínez Mata/María Fernández Ferreiro eds. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*. Oviedo 2014. 626-649.
- Flores, R. M. "Sancho's Fabrications: A mirror of the development in his imagination." *Hispanic Review* 38, 2 (1970): 174-82.
- Flores, R. M. *Sancho Panza Through Three Hundred Seventy-five Years of Continuations, Imitations, and Criticism 1605-1980*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1982.
- di Fosco, Carla. *Il fascino di don Chisciotte: Unamuno e Pirandello*. Roma: Albatros, 2015.
- Foster, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Arnold, 1953.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Heißenbüttel, Helmut. "Sancho Pansas Teufel. Die Umkehrung als Denkfigur im Werk Franz Kafkas" *Sprache im technischen Zeitalter* 88 (1983): 340-349
- Joly, Monique. "Tres autores en busca de un personaje: Cervantes, Avellaneda y Lesage frente a Sancho Panza." En François Lopez / Joseph Pérez / Noël Salomon / Maxime Chevalier coord. *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Burdeos: PU de Bordeaux, 1977. 489-499.
- Jurado Santos, Agapita. *Recorridos del Quijote por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía*. Kassel: Reichenberger, 2015.

- Kafka, Franz. Max Brod/ Hans Joachim Schoeps eds. *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1931.
- Lesage, Alain-René. David Alvarez ed. *Œuvres complètes*. Vol. 9 *Œuvres "adaptées" I: Nouvelles Aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*. Paris: Honoré Champion, 2009
- López Navia, Santiago Alfonso. *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid 1996.
- , "Cide Hamete Benengeli y la conciencia de la historia en *Al Morir Don Quijote* de Andrés Trapiello". *Monteagudo* 20 (2015): 55-72.
- , "Cide Hamete Benengeli y la conciencia de la historia en *El final de Sancho Panza y otras suertes* de Andrés Trapiello (2014)", En Emmanuel Marigno/Carlos Mata Induráin/ Marie Hélene Maux eds.: *Cervantès quatre siècles après: Nouveaux objets, nouvelles approches*. Bingen: éditions Orbis Tertius, 2017. 151-176.
- Madariaga, Salvador de. Luis María Anson pról. *Guía del lector del "Quijote"*. Madrid: Espasa Calpe, 2005 [1926].
- Miguel, Amando de. *Sancho Panza lee el "Quijote"*. Madrid: Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2004.
- Molho, Mauricio. "Doña Sancha (Quijote II.60)." En *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid: Gredos, 1983. 443-448.
- Niemeyer, Katharina. "Der Furz des Sancho Panza oder *Don Quijote* als komischer Roman." En Tilmann Altenberg/Klaus Meyer-Minnemann eds. *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hamburg: Hamburg University Press, 2007. 63-90.
- Nietzsche, Friedrich. Giorgio Colli/azzino Montinari eds. "Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben." En *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. München: dtv, 1988. 243-334.
- Paco de Moya, Mariano de. "Una actualización del mito quijotesco: El viaje infinito, de Alfonso Sastre." *Cuadernos del Lazarillo: revista literaria y cultural* 28 (enero-junio 2005): 46-51.
- Ramírez Santacruz, Francisco. "'El verdadero Sancho soy yo': Cervantes en el espejo". En Antonio Cortijo Ocaña, Gustavo Illades Aguiar y Francisco Ramírez Santacruz eds. *El "Quijote" de 1615: dobleces, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*. Santa Bárbara: Publications of eHumanista, 2016. 87-97
- , "Sancho: Los 'Panzas', la boca y el habla." En Ignacio Arellano/ Duilio Ayalamacedo/ James Iffland eds. *El Quijote desde América (Segunda parte)*. New York: IDEA, 2016. 287-298.
- Russel, Peter E. "Don Quixote as a Funny Book". *Modern Language Review* 64 (1969): 312-326
- Salazar Rincón, Javier. "El personaje de Sancho Panza y los lectores del siglo XVII". *Anales Cervantinos* 36 (2004): 197-246.
- Sastre, Alfonso. *El Viaje infinito de Sancho Panza. Teatro de Aventuras 1983-1984*. Bilbao: Aritaletxe Hiru, 1991.
- Schreckenber, Stefan. "Pikareskes Erzählen als theatralische Performanz. Anmerkungen zur Umsetzung der Erzählsituation des Lazarillo de Tormes in Fernando Fernán-Gómez' Film *Lázaro de Tormes*." En Christoph Ehland/Robert Fajen eds. *Das Paradigma des Pikaresken/The Paradigm of the Picaresque*. Heidelberg: Winter, 2007. 333-350.
- Sletsjõe, Leif. *Sancho Panza, hombre de bien*. Madrid: Ínsula, 1961.
- Trapiello, Andrés. *Al morir don Quijote seguido de El final de Sancho Panza y otras suertes*. Barcelona: Destino, 2015.
- Unamuno, Miguel de. Alberto Navarro ed. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 2005. [1905]

- Unamuno, Miguel de. Mario J. Valdés ed. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 1998. [1914]
- Urbina, Eduardo. "Sancho Panza a nueva luz: ¿tipo folklórico o personaje literario." *Anales Cervantinos* 20 (1982): 93-101.
- Urbina, Eduardo: *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos 1991.
- Willis, Raymond. "Sancho Panza: Prototype for the Modern Novel." *Hispanic Review* 37, 1 (1969): 207-27.