

DE GIGANTES CERVANTINOS Y TIRANOS:
FANTASÍA Y HUMOR PARA UNA LECTURA EXTRAÑANTE
DE LA DICTADURA FRANQUISTA EN *SANCO PANCO*
DE SALVADOR DE MADARIAGA

MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Instituto Politécnico de Bragança
ferrodmery@gmail.com

ALEXIA DOTRAS BRAVO
Instituto Politécnico de Bragança
alexia@ipb.pt

Recibido: 16-06-2025
Aceptado: 13-10-2025



RESUMEN

Salvador de Madariaga se erige como uno de los pensadores del siglo xx que más tiempo y esfuerzo dedicó a la idea de España, de ser español y a las identidades europeístas, muchas veces ligadas a su concepción del *Quijote*. Una de sus novelas menos estudiadas, *Sanco Panco* (1964), denominada «novela-fantasia» por él mismo, fue construida como parodia del régimen franquista e imitación del estilo cervantino. Siguiendo el marco teórico de lo fantástico de David Roas (2001, 2008), tendremos en cuenta los conceptos de humor, especialmente el lingüístico y el poliglotismo madariaguesco. El escritor hace especial hincapié en la visión en algunos estereotipos nacionales dentro del espacio de la guerra fría y la dictadura franquista, usando para ello la parodia lingüística, tan fácil para el Madariaga trilingüe y diplomático, buen conocedor de las diversas nacionalidades que intervinieron en la política internacional de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo.

PALABRAS CLAVE: Salvador de Madariaga; *Sanco Panco*; fantástico; parodia lingüística, humor.

OF CERVANTINE GIANTS AND TYRANTS: FANTASY AND HUMOR FOR A DE-FAMILIARIZING READING OF THE FRANCOIST DICTATORSHIP IN *SANCO PANCO* BY SALVADOR DE MADARIAGA

ABSTRACT

Salvador de Madariaga stands as one of the 20th-century thinkers who devoted the most time and effort to reflecting on Spain, Spanish identity, and Europeanist identities, often linked to his interpretation of *Don Quixote*. One of his lesser-studied novels, *Sanco Panco* (1964)—which he called a «fantasy-novel»—was crafted as both a parody of the Franco regime and an imitation of Cervantes' style. Drawing on David Roas's theoretical framework on fantasy and the marvelous (2001, 2008), this study considers humor—especially linguistic humor—and Madariaga's polyglotism. The author emphasizes national stereotypes within the context of the Cold War and Franco's dictatorship, using linguistic parody, a tool easily wielded by the trilingual diplomat and writer, well-versed in the various national identities that shaped international politics in the 1950s and 60s.

KEYWORDS: Salvador de Madariaga; *Sanco Panco*; fantastic; linguistic parody; humour.



1. INTRODUCCIÓN

Salvador de Madariaga (A Coruña, 1886-Locarno, 1978), uno de los autores menos conocidos del panorama literario español, ofrece con su tampoco suficientemente reconocida novela *Sanco Panco* (1964) una particular muestra de narrativa alegórica en profundo diálogo con la obra cervantina; especialmente, con el *Quijote* (1605-1615) (Dotras Bravo, 2012a). La especificidad de esta novela radica tanto en su intención como en el enfoque de su argumento: a través de un relato de ambiente fantástico y personajes propios de la literatura de caballerías —indispensable para comprender la obra de Cervantes—, el autor nos ofrece una alegoría paródica, hasta los años sesenta —fecha de publicación de esta obra—, de los primeros años del franquismo, y nos cuenta en sus páginas cómo el trasunto ficticio de Francisco Franco, Sanco Panco «el Gran Magín» —a su vez, reescritura o incluso apropiación¹ satírica de Sancho

1 Entendemos aquí «apropiación» como «el desarrollo o asimilación de un universo diegético previo de acuerdo con nuevos intereses u horizontes, con una nueva visión de mundo, estética o ideología, que lo hacen propio siendo inicialmente ajeno» (Pardo García, 2018: 79).

Panza— debe lidiar con una serie de políticas externas e internas en sus primeros años de «reinado» para afianzarse en su trono y contentar a unos y a otros según conviene a sus intereses personales.

Madariaga, europeísta y diplomático reconocido, se interesa desde bien joven por las imágenes identitarias nacionales; especialmente, francesas, inglesas y españolas, pero también americanas o alemanas, ya que pertenece, en varias comisiones y cargos, a la Sociedad de Naciones, antecedente de la ONU. Representante de España, pero también conocido internacionalista, su trabajo por la paz en varias regiones conflictivas del planeta lo sitúa históricamente en la avanzadilla de las políticas mundialistas (Domínguez Castro y Rodríguez Lago, 1978). Sin embargo, no siempre su trabajo recoge los frutos esperados, por lo que la literatura es una de sus aspiraciones que se retroalimenta con sus estudios políticos, históricos y sociológicos, como se puede observar en *Sanco Panco*.

El mayor estudioso de Salvador de Madariaga, que ha escrito una edición bien prolija con la vida y obra del escritor trilingüe, la clasifica como novela literaria, satírica y política (Victoria Gil, 1990), mientras que el propio Madariaga la califica de «novela-fantasía». Una novela que, casi a modo de crónica, emplea una eficaz combinación de fantástico y humor para recrear cómo fueron aquellos primeros años de dictadura, cómo los aliados del régimen recibieron un trato más favorable o menos tras el final del conflicto bélico, y cómo se tomó el pueblo español las decisiones que su ahora gobernante estaba practicando en lo que se refiere a arrimarse a un poder más luminoso. Hay que tener en cuenta que el autor cuenta con casi ochenta años en el momento de su publicación, por lo que, desde la sabiduría propia de su experiencia, delinea los personajes basándose en sus pilares antifascistas, anticomunistas, liberales y europeístas. Coincide la publicación de la obra con la época que recibe más premios y honores por su labor pacifista que vive desde su retiro en Suiza, después de seguir rechazando el régimen de Franco y su aparente normalización en las instituciones internacionales.

Una obra que, en fin, ilustra a la perfección las intersecciones en las que pueden encontrarse lo fantástico y lo humorístico mediante una serie de estrategias que logran llevar al lector no solamente a la sonrisa cómplice o a la carcajada, sino también a la reflexión y al detenimiento para pensar sobre una realidad histórica que, ofrecida por Madariaga desde las perspectivas extrañas que favorecen tanto lo fantástico como el humor, necesitó y aún necesita más de una revisión.

2. EL USO DE LO SOBRENATURAL PARA DESCONCERTAR AL LECTOR: LO FANTÁSTICO EN *SANCO PANCO*

En una primera impresión, pareciera que el género fantástico y el humor poco o nada pueden interrelacionarse, puesto que sus intenciones se antojan claramente opuestas: si el uno pretende acercarnos a aquello que nos resulta humanamente incomprensible, con la consecuente inquietud e incluso miedo que ello nos produce (Roas, 2001), el otro trata de alejarnos de una realidad dolorosa para poder encararla con más templanza y distensión. No obstante, hemos de tener en consideración que, desde siempre, los géneros literarios y de ficción en general muestran fronteras difusas entre ellos, así como fértiles combinaciones, de modo que el arte y la narrativa acaban no solo por producir un deseado placer estético, sino también una mayor comprensión del mundo que nos rodea. Más aún, si tenemos en cuenta que, a raíz, sobre todo, de los cambios que trajo la posmodernidad —periodo en el que, históricamente, podemos incluir *Sanco Panco*—, se plantean actitudes vitales y artísticas «playful, paratactical, and deconstructionist», con el «irreverent spirit» heredado, a su vez, de las vanguardias de principios de siglo (Hassan, 1985: 123).

No es de extrañar, pues, que estas dos modalidades tan aparentemente opuestas, lo fantástico y el humor, hayan acabado por confluir. Esto es precisamente lo que ocurre en nuestro objeto de estudio: *Sanco Panco*, obra literaria planteada desde el primer momento desde el prisma del humor irónico y la sátira política del régimen franquista, aunque también pueda considerarse social —con una intención, cabe señalar, más volcada hacia la hilaridad que a la crítica destructiva—, que relata o, más bien, comenta las primeras décadas de la dictadura de Francisco Franco en España a través de una serie de escenas breves, repartidas en sesenta capítulos, a cada cual más ridícula y absurda, con unos personajes que, o bien son transposición absoluta de personajes reales —además de Sanco Panco, encontramos a Haga y Noable en el papel de Manuel Fraga, al conde Esperabé como Juan de Borbón, o a doña Urraca de las Gemas Verdes como Carmen Polo, entre otros muchos—, o bien epitomizan prototipos humanos o nacionales, tales como Tuestalaencina es el reflejo de la España profunda, fanática e inculta, o los Estados Dorados y su senador Sinseso representan, respectivamente, a la todopoderosa Estados Unidos y a su clase diplomática (Dotras Bravo, 2012a). Una novela que alegoriza la guerra civil, la posguerra, las primeras décadas del franquismo y la Guerra Fría con diferentes técnicas para ofrecernos un relato a medias entre lo desconcertante y lo irrisorio.

Ahora bien, ¿cómo confluyen en *Sanco Panco* lo fantástico y el humor? Precisamente, lo harán en su intención: causar un efecto de distancia sobre la realidad extratextual, aquella en la que vive el lector, para arrojar sobre ella un proceso de subversión que, mediante lo insólito y lo hilarante, lleve a un replanteamiento de la percepción de ciertos acontecimientos históricos en concreto y, en última instancia, sobre la relación que el lector tiene con la historia y con su presente.

2.1. *Lo fantástico de Sanco Panco*

El marco fantástico de la novela de Madariaga no se ajusta a los parámetros convencionales del género, sino que bebe directamente de dos fuentes: la tradición cervantina (que veremos más detenidamente en el apartado 3) y el imaginario popular sobre monstruos y seres deformes, que, sin dejar de estar al amparo de la crítica lúdica tan característica del posmodernismo (Hassan, 1985) a la que el autor pertenece, no hacen sino potenciar la intención fantástica de proponer al lector un conflicto con su realidad circundante. No resulta fácil encontrar antecedentes de este tipo de «novela-fantasía», a pesar de que ya se han visto conexiones con las dos obras de George Orwell más conocidas, *Rebelión en la granja* (*Animal Farm*, 1946) y *1984* (1948): «It may well be that they attempted the fantasy, which provided considerable imaginative freedom, in the hope that their political ideas might thus reach a large audience, and increase their chances of being taken seriously» (Sacks, 1984: 293-294).

Pero, con todo, podemos encontrar elementos puramente fantásticos en la novela de Madariaga; sobre todo, en sus primeras páginas. Si definimos el género fantástico como «la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible» (Roas, 2008: 94), habremos de leer entre líneas cuando nos acerquemos a *Sanco Panco*: ya en el prólogo, Madariaga, novelizándose a sí mismo como un personaje más, nos habla de la propia obra que vamos a leer, y la tematiza como un texto escrito por un tal Manuel de Corzantes, que asumimos como una variante fonética del mismísimo Miguel de Cervantes bajo pseudónimo. En este momento, Madariaga, aun alterado como personaje ante la recepción de un manuscrito tan peculiar, pero con total naturalidad como narrador —creando, ya desde su actitud narrativa, un efecto de extrañeza en esa falta de correspondencia entre sus dos identidades— le cuenta al lector que no solo tiene en sus manos una obra cervantina, sino que se cartea con el autor. Resulta que Corzantes, en una serie de intercambios, le pide a Madariaga que ejerza de editor y que

busque salida y publicación a la obrita que le ha hecho llegar. Con ello se produce una primera ruptura de la realidad: si Cervantes murió unos tres siglos antes de que Madariaga llegara al mundo, ¿cómo es posible que pueda mantener una correspondencia contemporánea con él?

En las cartas que «Corzantes» le envía a Madariaga-personaje, podemos leer una definición de la propia *Sanco Panco* en palabras de su supuesto autor real: «Una fantasía bordada sobre una realidad», cuya «base» es «la vida aquí hoy» (2004: 9), y a la que titula —nótese la ironía— «La más verídica que verdadera historia de Sanco Panco» (2004: 11). A su vez, en uno de estos mensajes, Corzantes, que parece haber insinuado que se encuentra preso de algún modo que no especifica —se refiere a sí mismo como «el pájaro en jaula (...) que en la jaula muere» (2004: 8)—, se despide de Madariaga con la expresión «con vos en espíritu», con una abrumadora ambigüedad sobre si se trata de una fórmula discursiva fosilizada, o si está empleando estas palabras de forma literal.

De esta forma, vemos que, desde un primer momento, la irrupción de lo imposible hace su aparición en *Sanco Panco*. Quizá su efecto no sea de un miedo o una incertidumbre tan claros como en un relato fantástico convencional, pero este juego metaliterario e intertextual provocan, al menos, una sensación de curiosidad inquieta en el lector y una cierta sensación de incomodidad, pues se abren demasiadas preguntas respecto a la realidad que Madariaga está plasmando en su obra. La mera decisión de convertirse en personaje lleva al lector a situar el relato en la era contemporánea del autor y, por tanto, evoca todas las connotaciones negativas de la dictadura franquista —de hecho, se cita al «régimen» y a sus «límites» de manera directa (2004: 8)—; no obstante, la repentina mención a Miguel de Cervantes / Manuel de Corzantes, así como la mencionada actitud amarga del Madariaga-personaje —que lamenta que a diario autores noveles le molesten pidiéndole ayuda con sus manuscritos inéditos—, y las aparentes dificultades que la obra va a alcanzar para ver la luz, provocan una sensación de inseguridad y de falta de estabilidad en la aprehensión de la realidad que bien podría caracterizarse de fantástica. Todo ello, sazonado con continuas interpelaciones de Madariaga al lector, que le hacen *demasiado* consciente de la construcción discursiva del relato que, en un primer momento de lectura, esperaba que fuera mera ficción, y no que pusiera en entredicho los límites entre la realidad y la creación literaria.² Y, teniendo en cuenta que «la participación del lector es (...) fundamen-

2 «Aquel original es el que ahora te dispones a leer, lector amigo. Sería para mí impertinente sustituirme a ti en tu juicio. Tú verás. Yo aquí me limitaré a decir que no estoy de acuerdo con algún que otro aspecto de esta obra (...). Allá tú, lector y autor. Yo me declaro neutro» (2004: 7-8).

tal para la existencia de lo fantástico», pues «necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo extratextual» (Roas, 2001: 20), Madariaga logra el efecto extrañante y relativamente incómodo que nos lleva a categorizar la obra dentro de lo fantástico.

De hecho, esta obra singular no vio más ediciones que la primera en México, en la editorial Latino Americana, en 1964. La publicación que usamos es una reproducción vendida en conjunto con el periódico de *La Voz de Galicia*, lo que permite comprobar cómo el riesgo asumido por Madariaga en este experimento narrativo, nítidamente, no tuvo la repercusión que alcanzaron otras obras del autor en épocas más recientes (Dotras Bravo, 2012b, 2014b).

Sin embargo, la práctica fantástica de Madariaga no se queda en esta sofisticada vuelta de tuerca del manuscrito hallado, sino que va a extenderse por todo el argumento de la novela, si bien ahora la temática es una realidad muy concreta: el fin de la Segunda República española, el ascenso de Francisco Franco al poder y sus años a la cabeza de España —Espanquia o Sanquimpanquia en el relato—, mientras trata, rodeado de sus consejeros del régimen, de pactar con diversos bandos políticos mundiales —Alemania e Italia durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos y la URSS en la posguerra y la Guerra Fría—. Y es que el uso de lo fantástico que está llevando a cabo Madariaga es de un sabor clásico: por un lado, la metaficción llevada a cabo en el prólogo, como hemos visto, es de clara herencia cervantina y quijotesca; por otro lado, la novela se aproxima al género de la alegoría: a través de la identificación ficticia de personajes históricos y de la novela, más o menos reconocibles por sus nombres o funciones, se despliega un juego de equivalencias entre la realidad y la ficción que, si bien desde un primer momento manifiesta su carácter de fábula —el epílogo y el propio título dejan bien clara, aun con su marcada ironía, la naturaleza ficticia del relato—, logra a cada capítulo de la obra conducir al lector a una serie de interrogantes no tanto sobre la diégesis que se está desarrollando, sino sobre la realidad histórica que está metaforizando.

Todo ello gracias al marco fantástico. A este respecto, va a tomar prestados personajes del imaginario de las historias medievales —especialmente, novelas de caballerías— para otorgarles los significados satíricos que a él le convienen. Y es que, una vez comenzada la historia, veremos que los personajes humanos de *Sanco Panco* conviven con una serie de gigantes cavernarios, cada uno con estrambóticos nombres y ridículos aspectos físicos, que se corresponden con los personajes históricos claves en los diferentes conflictos que Madariaga glosa en las páginas de la novela. Se-

gún Roas (2001), en lo fantástico se produce la «confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro»; algo que, hemos visto, ocurre en el prólogo de la novela, que incluso nos ofrece la posibilidad —no confirmada, pero tampoco desmentida— de que Manuel de Corzantes se haya mostrado en forma de fantasma. Pero, una vez arrancada la lectura de la propia ficción de ese manuscrito hallado, los personajes de *Sanco Panco* serán ahora gigantes y monstruos extraídos de la imaginería tradicional medieval y renacentista, que en su momento conformó los mundos de las novelas de caballerías que el Cervantes real parodió con su *Quijote*. Madariaga se hará eco de estos architextos para dar espacio a su obra, y proceder a la animalización o deformación grotesca de sus personajes, a la par que establecer una mirada extrañante sobre la realidad del régimen franquista y una crítica deconstructiva del carácter cultural español.

En definitiva, podríamos decir *Sanco Panco* consigue llevar al lector a una disociación que logra, a su vez, una «distancia emotiva» mediante el uso de estrategias variadas, «ora mostrando su lado más oscuro, ora iluminando sus facetas más ridículas» (Boccuti, 2018: 12).

Es precisamente este mecanismo el que hace saltar la conciencia del lector sobre los límites de la realidad y la ficción: ¿hasta qué punto está Madariaga contando la verdad sobre el régimen franquista y sobre los acontecimientos que marcaron el siglo xx? El hecho de que los principales agentes de esta historia sean gigantes —pero también miriálogos y estrelleros— llena al lector de incredulidad, llevándole constantemente al replanteamiento metaficcional sobre hasta qué punto esta «verídica historia» está a medias entre la realidad y la ficción.

Y ese interrogante solo puede responderlo el humor.

2.2. *El humor en Sanco Panco*

Si lo fantástico tiene como objetivo plantear una transgresión con la realidad empírica (Roas, 2001), en este aspecto, claramente, y como señala Boccuti, comparte objetivo con el humor, puesto que «ambos expresan la crisis del sujeto, de las interpretaciones de la realidad y de la confianza en los signos que se inaugura en la modernidad y culmina en la posmodernidad» (2018: 9). En esta misma aseveración podemos colocar, sin lugar a dudas, el *Sanco Panco* de Madariaga.

La concepción clásica de humor —el *Homo Ridens* que planteaba Aristóteles, las preguntas que sugería Henri Bergson ya en 1900— mantiene bastantes incógnitas que siguen pululando en los estudios psicológicos, antropológicos, culturales y, cómo no, literarios. De hecho, el paso de lo fisiológico, con la teoría de los humores como los cuatro elementos encontrados en el cuerpo, a lo psicológico como la forma de ser o condición del ser humano, llega con más facilidad a la literatura, ya en Inglaterra en el siglo xvii (Llera, 2003). El humor puede ser caracterizado como la expresión de un estado anímico, una fuente de placer, una actitud de superioridad, un medio de conocimiento, un gesto social, un instrumento de crítica, una forma de expresión artística y, desde luego, como una estrategia discursiva.

Madariaga conjugará el humor lingüístico con el político, gracias al juego de identidades. Como todo en lo que tiene que ver con la comicidad, esta presenta un grado elevado de subjetividad, ya que depende de los ojos con los que se mira y la emoción que despierta. Con todo, hay rasgos, seres y situaciones que alcanzan la universalidad en la provocación de la risa:

Ciertos géneros del humor y las reglas sobre cuándo y cómo deben exhibirse también pueden ser culturalmente específicos, aunque la variabilidad queda limitada, de nuevo, por la intención común de provocar una reacción emocional universal. Los carnavales y los bufones de la Edad Media pueden analizarse en relación con la estructura social y la cultura de la Europa feudal, del mismo modo que las sitcom televisivas y la comedia posmoderna guarda relación con características de nuestra propia sociedad (Jáuregui, 2008: 59).

Más allá de los elementos fantásticos previamente referidos, la ironía sutil y la ridiculización están presentes desde el arranque de la verídica historia de Sanco Panco, lo que hace de la obra una parodia incansable, aun con la fragmentariedad —o, quizá, favorecido por ello— que la caracteriza —sus capítulos, de brevísima extensión, a veces dan la sensación de ser autónomos e independientes unos de otros, si no fuera porque permanece de fondo el hilo conductor en torno al personaje de Sanco Panco y sus vicisitudes políticas como rey de Espanquia (Dotras Bravo, 2012a)—. Así, los personajes de Madariaga pasan todos por un proceso de «monstruización»; una deformación que bien podría asemejarse a la de los personajes valleinclanescos del esperpento, pues a todas luces el autor pretendía que contempláramos a los figurantes de este relato «desde arriba», con la consecuente distorsión sobre su personalidad real en el juego de identidades que plantea desde un primer momento: «The overall aesthetic of the novel is thus appropriately

grotesque and absurd (...) to revive Valle-Inclán's inimitable esperpentos» (Britt Arredondo, 2014: 160.)³

Este es el principal motor humorístico de la obra: la identificación más o menos exacta de personas reales con los personajes del relato, que en sí reúnen todas características absurdas de una u otra manera. La ambición, la codicia, la falta de cultura, la mezquindad, el fanatismo y la antiintelectualidad, todo desde una aparente candidez, pueden contarse entre los rasgos de personalidad generales de cada personaje de *Sanco Panco* —especialmente, claro está, en el protagonista—, lo que impide que el lector sienta empatía alguna por ninguno de ellos, logrando el efecto esperpéntico perseguido por el autor. El tono humorístico, según Britt Arredondo, se torna serio en el tratado político de 1962, *Latin America Between the Eagle and the Bear*, que ve la luz solo dos años antes de la novela. En un mundo inmerso en la Guerra Fría, Madariaga postula la necesidad de la autoridad moral, de gobernantes serios y capaces: «Whereas in his political satire of 1964 Madariaga makes this argument indirectly and ironically, in his political treatise of 1962 he does so explicitly and in all seriousness» (Britt Arredondo, 2014: 159).

Sin embargo, aquí no se agotan las técnicas humorísticas de Madariaga, ya que el autor se plantea llevar a todas las posibilidades expresivas de esta actitud. Y decimos «actitud» porque el humor, incluido el humor literario, tiene mucho de conducta consciente. A este respecto, y sin perder la conexión con lo fantástico, vale la pena citar las reflexiones de Fernández Sánchez (1988), que define el humor, basándose en las aportaciones de Cazamian (1906), como una «transposición» que conlleva «una actitud psicológica (...) cuyo resultado estético es el contraste» y, en última instancia, la ruptura del «juicio afectivo» y una «insensibilidad voluntaria» (1988: 213). En este sentido, coincide con Boccuti cuando esta plantea, a su vez, que el humor, al igual que lo fantástico, conducen al «cuestionamiento del orden inmutable de la realidad y de las categorías que la organizan», puesto que —y parafraseando a Koestler (1964)—, las «visiones insólitas de lo real (...) activarían una aprehensión menos convencional y por lo tanto más profunda y auténtica del mundo» (2018: 11).

Es de este modo como fantástico y humor se encuentran y retroalimentan, aun por diferentes caminos. Si la primera nos lleva por el camino de la incertidumbre y lo inseguro hasta el punto de replantear los principios ontológicos de la realidad, el segundo lo hará de modo epistemológico al romper

3 Este estudioso, con todo, lo pone en tela de juicio porque considera que *Sanco Panco* consiste en una fantasía distópica sobre un régimen dictatorial que no sigue la idealización del imperialismo de Carlos I (Britt Arredondo, 2014: 160-161)

con las expectativas que de ella tenemos. Y, para hacerlo, el humor tiene a su disposición innúmeras herramientas, que proceden desde lo pragmático-discursivo hasta lo más lingüísticamente elemental —humor fonético o morfosintáctico—, capaces de crear situaciones extrañas que lleven al lector a mirar la realidad con ojos diferentes.

2.3. Ejemplos de la novela

Lo fantástico y el humor conjugan sobradamente bien en *Sanco Panco*. Madariaga hace uso de todas las estrategias humorísticas posibles, tanto lingüísticas como circunstanciales, para perpetuar la sensación de inestabilidad del lector ante la historia que está leyendo. Los propios nombres de los personajes son muestra de ello, pero también escenas y diálogos que llevan a la in-comunicación y al retrato de todas las faltas morales de los agonistas que se pasean por las páginas de la obra.

Por otra parte, el uso de acrónimos y siglas, tergiversados en muchas ocasiones, permiten al lector inferir la relación de la realidad con la ficción (Bou, 2023). Sin embargo, no es solamente la identificación intencionada de personajes y lugares, sino que Madariaga también hace uso del humor circunstancial para demostrar lo ridículo y lo grotesco. El mejor ejemplo de ello es el uso de calcos lingüísticos para la (in)comunicación en francés macarrónico de un personaje español con un alto cargo francés en el capítulo 37, donde el absurdo y la parodia confluyen en una de las mejores muestras cómicas de la novela. Así, de un modo literal, el personaje traduce expresiones idiomáticas, palabra por palabra del español al francés, provocando una hilarante situación en la que el receptor es incapaz de entender al emisor: «Pour commencer avec, que vous pensez du Grand Machin?»; «Les chosses marchent manche pour homme»; «Les uns pour les autres et la maison pour le balayer»; «Ongle et viande»; «Un pé vive-la-vierge»; «les qui ont entendu cloches et ne saven où»; «Il n’y a religion ni Christ qui l’a fondé»; «N’ont pas de chandelle dans cet enterrement».

Para poder estudiar la base humorística de la aproximación lingüística en los personajes, los hemos dividido dependiendo de si la base es lingüística o metafórica. Para ello, hemos seguido las indicaciones de Victoria Gil (1990), quien ya se aventuró a identificar las figuras ficticias con las reales. En el primer grupo se encuentran binomios como «Espanquia-España», que deviene en la risible «Desesperia/Hesperia-España»; «Madroño-Madrid», bastante

previsible; «Carlos Marcos-Karl Marx»; el hallazgo cómico ya mencionado de «Haga y Noable-Fraga Iribarne», que refiere la incomprensión del discurso (in)comunicativo del ministro franquista; «el Glorioso Trajín» por «el glorioso Movimiento Nacional»; y, por último, «Cuqui-Churchill». Por otro lado, desuellan con base metafórica los binomios «carasoles-falangistas», «Cañabana-Cuba», los geniales «Cástor-Fidel Castro» y «Pólux-Raúl Castro», la referencia ladrona de la mujer de Franco «doña Urraca de las Gemas Verdes» por «doña Carmen Polo» (también mencionada antes) y, como buen gallego, la autoparodia en «Laconia-Galicia».

El mismo procedimiento se puede aplicar a los espacios internacionales. Así, los pares de identidad ficcional y realidad de base lingüística comienzan con «Ursio-URSS», «Usio-Estados Unidos (USA)», que son gigantes cavernarios dignos de aparecer en cualquier novela de caballerías medieval o renacentista, a la vez que indicaciones espaciales, como «Estados Dorados-Estados Unidos» y el divertido juego de palabras como «El Toril-Estoril». Por su parte, con base metafórica y un guiño a los pueblos posromanos, aparece «Ostrogotia-Alemania», «Etrusquia-Italia», el acertado juego de palabras entre la terminología romana y la inocencia achacada a Portugal con «Ilusitania», y «Dólar-ton», que podría ser Washington o Nueva York.

Si bajamos al detalle, el gigante Usio, trasunto de los Estados Unidos y su presidente Roosevelt —que gobernó entre 1933 y 1945—, y su alternativa Países o Estados Dorados, se revelan con identidades esquematizadas, estereotipadas, que las siguientes expresiones extraídas de la novela exhiben: «tremenda energía», «afición a las máquinas», «amenazaban con dominar el mundo», «perezosos (...) preferían jugar», «viriles y bravos». Por otro lado, el gigante Ursio, reflejo de la URSS con Stalin como gobernante entre 1922 y 1953, también recibe la denominación de «Carlomarca». Conocido el anticomunismo acérrimo de Madariaga, es previsible que el estereotipo sea de desconfianza por las ideologías rusas, tal y como se colige de algunas expresiones entresacadas de la obra: «fanáticos secuaces», «justicia e igualdad», «está prohibido pensar», «ateo». Sin embargo, el autor los iguala y rebaja, ya que estos dos gigantes tan aparentemente opuestos «eran también gemelos» y «ambos concebían el Estado como una máquina ideal».

En Europa los personajes paródicos no se quedan atrás y, como buen antifascista, al igual que era anticomunista, el autor emplea todo este despliegue cómico. Por ello, el gigante Yantasión se identifica con Hitler, y su país es Ostrogotia. Los apelativos que le brinda son igual de poco elogiosos y se manifiestan como una especie de enfermedad, tal como «cabeza (que) parecía

hogar de fábrica mal regida», «padecía la religión de la tierra y la sangre», «tenía la cabeza tan saturada de humo», «padecen arrogancia». Por último, Sumaleón, nombre ficticio para Mussolini que reina en Etrusquia (Italia), el narrador afirma que están «aprendiendo a rugir» y el gigante «tenía (...) toda una ringlera de máscaras».

3. MADARIAGA Y CERVANTES: LO FANTÁSTICO Y EL HUMOR

No obstante, no podemos comprender por completo la obra de Madariaga, ni en su aspecto fantástico ni en el humorístico, sin tener en cuenta su poso cervantino. Todo es cervantino desde el mismo momento que se plasma fonéticamente el autor casi con el mismo nombre, ya que Manuel de Corzantes nos remite, de manera ineludible, a Miguel de Cervantes. En su estilo literario, Madariaga imita al escritor alcalaíno por la técnica del manuscrito hallado ya presente en su *Quijote*, en la que hemos profundizado al inicio de este estudio, pero que vale la pena recordar por la fuerza literaria que ha tenido en la tradición hispánica; por ejemplo, en *La (tragi)comedia de Calisto y Melibea* (1499-1502) y el *Amadís de Gaula* (1508), obras que influyeron en la pluma cervantina; o, yéndonos a una fecha más cercana, y heredera de la técnica del autor, en *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela. Sin embargo, lo más cervantino se encuentra de forma intrínseca en la armazón narrativa, con el citado prólogo, la estructura en sesenta pequeños capítulos, con el ritmo activo del *Quijote* y títulos largos y sonoros, el epílogo en forma de poemas y, en definitiva, los personajes del mundo caballeresco, tales como los gigantes Amaonze de Gaula, Usio, Ursio, Sumaleón y Yantasién.

Con un argumento complejo, abstracto y alegórico, *Sanco Panco* aún a con maestría la parodia cervantina –entiéndase esta como parodia al estilo de Cervantes, no imitación risible de la obra del escritor alcalaíno vista desde instancias superiores y arrogantes– con la parodia del franquismo, por la que podemos aplicar la mirada desde arriba como un demiurgo en las altitudes.

Para ambos puntos de vista, Madariaga se sirve del puro ingenio lingüístico, demostrando una capacidad notable para entrar de lleno en el absurdo literario que nos permite a los lectores jugar a adivinar las identidades de los personajes, espacios y situaciones, y disfrutar como lectores posmodernos del placer de reconocer las referencias.⁴

4 Aunque aplicado al cine, así describe Stam a ese placer reconocedor de referencias culturales por parte de los receptores de las obras de ficción, y que tanto asocia con la Posmodernidad: «Un juego lú-

En relación con los personajes, tenemos que detener la mirada en el protagonista, Sanco Panco. Mezcla de Francisco Franco y de Sancho Panza, todo lo que le rodea es propio virtuosismo lingüístico: es aspirante a rey de Hesperia que, cuando llega a su poder, cambia su topónimo por Sanquipanquia o Espanquia. Vive en un mundo poblado de gigantes y cabezudos. Los segundos no presentan identidades tan claras e individualizadas, mientras que los gigantes se identifican con alguna claridad, como hemos visto en el epígrafe anterior (Ursio, Usio, Yantasién y Sumoleón).

Sanco Panco habita en una caverna, clara referencia paródica a los libros de caballerías y la literatura clásica, ya que no podemos obviar el mito de la caverna de Platón, que se llama —véase de nuevo la condición irónica del humor madariaguesco— «El Castaño Oscuro» (por «El Pardo»). Ostenta varios sobrenombres, como «Yomandísimo», el «Gran Magín» o el «Adalid». Los vínculos lingüísticos y los juegos de expectativas con el título de «generálísimo» son evidentes. Es pertinente analizar el humor lingüístico en el marco del modelo psicológico de incongruencia-resolución (Attardo, 1994, 2001; Ruiz Gurillo, 2012): expuesto muy sucintamente, dicho modelo afirma que, cuando el oyente descubre que sus expectativas resultan incongruentes respecto al desenlace real de algún hecho comunicativo, empieza a buscar interpretaciones alternativas con el objetivo de resolver la incongruencia; tal como ocurre en *Sanco Panco*.

Como se afirma en la novela, el personaje principal manifiesta un aire bovino, poco hablador, detentor de escasas estrategias políticas, ejemplo de ignorancia cultural, por lo que muestra cierta necesidad de orientación. Según Casas de Fauces, el retrato del personaje solo puede ser realizado con una perspectiva dura: «Negativo, símbolo de la ignorancia, del rusticismo taimado, de la superstición y deseoso de medrar» (1981: 921). Es, por tanto, el personaje con la identidad más compleja, ya que es el trasunto de un personaje histórico (Francisco Franco) y ficcional (Sancho Panza), cargados de etiqueta semántica, simbolismo y contenido histórico (Dotras Bravo, 2012a).

Desde un punto de vista imagológico, esta figura responde al estereotipo nacional de los españoles que Madariaga, en el exilio y con esa mirada desde arriba, califica como vagos, corruptos, ladrones, poco inteligentes, ladinos, egocéntricos, dueños de un discurso vacío, ignorantes, rudos y pueblerinos, mientras que los personajes internacionales son considerados po-

dico con el espectador, cuyo narcisismo se ve alimentado no a través de una identificación secundaria con los personajes a la vieja usanza sino mediante el despliegue del capital cultural, un despliegue posibilitado por el reconocimiento de las referencias» (2001: 347)

derosos, fuertes, pero también susceptibles de ser engañados o de ser unos borrachos, por lo que no todos los apelativos son positivos. Se establece, pues, un paralelismo con el personaje de Sancho Panza cervantino, pero no una identificación absoluta: «Whereas in the *Quixote* Sancho has access to Don Quixote's wise counsel and moral guidance, in *Sanco Panco* the Sancho-like dictator is completely left to his own devices and vices» (Britt Arredondo, 2014: 160).

4. CONCLUSIONES

La novela *Sanco Panco* de Salvador de Madariaga constituye una propuesta singular dentro del corpus literario de la sátira política en el exilio español del siglo xx. Su fuerza literaria reside en la conjunción eficaz de dos estrategias discursivas tradicionalmente divergentes para producir un efecto de extrañamiento que desestabiliza la percepción convencional de la dictadura franquista y sus dinámicas de poder. Como demuestra el estudio, esta «novela-fantasía» se sitúa en un cruce fértil entre la tradición cervantina, cierto esperpentismo valleinclanesco y la estética lúdica posmoderna, a la vez que propone una reinterpretación paródica de los discursos autoritarios mediante el juego intertextual, la metaliteratura y el ingenio lingüístico.

En términos narrativos, *Sanco Panco* se construye como una alegoría política que, a través del mecanismo de la deformación grotesca, convierte a sus personajes —trasuntos ficcionalizados de figuras históricas— en caricaturas que encarnan los vicios morales, intelectuales y políticos del régimen franquista. El protagonista, Sanco Panco, aparece como epítome de la ignorancia, la rusticidad y el oportunismo, proyectando una imagen deformada del poder basada en la improvisación, la manipulación discursiva y la ausencia de ideales éticos, alejándolo así del Sancho Panza cervantino o, mejor aún, ofreciendo una interpretación simplona y reduccionista de este personaje; una lectura que, en efecto, los personajes intelectualmente mermados y tan poco apegados a la cultura habrían efectuado de él. Por ello, esta figura central se erige, como sugiere Britt Arredondo (2014), en símbolo de un mundo sin autoridad moral, lo cual refuerza la crítica de Madariaga a la descomposición del legado cultural y ético del quijotismo español.

Asimismo, hemos querido demostrar que la fusión entre lo fantástico y lo humorístico no solo responde a una intención estética, sino que cumple una función epistemológica: propiciar una mirada crítica sobre la historia

reciente de España mediante una reconfiguración simbólica de sus protagonistas y estructuras. Dado que lo fantástico desestabiliza lo real, en *Sanco Panco* esta desestabilización se ve amplificada por la risa, la ironía y el absurdo, en tanto mecanismos que permiten abordar lo traumático desde una distancia que habilita la reflexión. La novela, en este sentido, no pretende una mimesis histórica, sino una subversión del relato oficial del franquismo. De esta manera, lo fantástico y el humor ofrecen ambos «el cuestionamiento del orden inmutable de la realidad y de las categorías que la organizan (...); humor y fantástico coinciden entonces en el intento de crítica y redefinición de lo real» (Boccuti, 2018: 11).

Por otro lado, la novela plantea una visión crítica de la política internacional de la Guerra Fría, representada mediante gigantes grotescos que aluden a las potencias dominantes del siglo xx (EE. UU., la URSS, la Alemania nazi, la Italia fascista). Madariaga, recurriendo al lenguaje alegórico y a la burla lingüística —sobre todo en su uso del poliglotismo y el calco paródico—, deconstruye los discursos de poder mediante una sátira que oscila entre la comicidad verbal y el simbolismo. Esta capacidad para intervenir literariamente en los conflictos internacionales desde un imaginario cervantino convierte la obra en un testimonio relevante del pensamiento político-literario del exilio español.

Por último, hemos querido destacar la centralidad del legado cervantino en la obra de Madariaga, quien no solo parodia la forma del *Quijote*, sino que la reinterpreta como instrumento crítico. En este punto, la sátira deja de ser únicamente una recreación del pasado para convertirse en un mecanismo de lectura política del presente. *Sanco Panco* no solo ridiculiza al dictador, sino que propone una revisión de la identidad española a través de la inversión de sus mitos fundacionales: la técnica cervantina del manuscrito encontrado, la estructura episódica y los títulos extensos no son meros homenajes formales, sino formas de reinscribir el humor como vehículo de resistencia cultural.

En suma, *Sanco Panco* representa un ejercicio de imaginación que, a través del humor y lo fantástico, produce una crítica lúcida y eficaz del franquismo y sus mitologías. En su diálogo con la tradición cervantina, Madariaga articula una forma de memoria crítica que subvierte el discurso oficial y propone una lectura alternativa del pasado reciente, no desde la nostalgia ni desde el enfrentamiento directo, sino desde el poder transformador de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTARDO, Salvatore (1994): *Linguistics theories of humor*, Mouton de Gruyter, Berlín y Nueva York.
- (2001): *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Humor Research Series, 6, Mouton de Gruyter, Berlin y Nueva York.
- BERGSON, Henri (1985): *La risa*, trad. Amalia Aydée Raggio, SARPE, Madrid.
- BOCCUTI, Anna (2018): «Introducción», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 1, pp. 9-18. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.542>
- BRITT ARREDONDO, Christopher (2014): «Madariaga's Quixotism: The Imperial Nostalgia of an Exiled Spanish Liberal», *eHumanista: Cervantes*, 3, pp. 148-170. Disponible en: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume3/ehumcerv3.arredondo.pdf
- CAZAMIAN, Louis (1906): «Porquoi nous ne pouvons définir l'humour», *Revue Germanique*, 2.
- DOMÍNGUEZ CASTRO, Luis, y José Ramón RODRÍGUEZ LAGO (1978): «Biografía de Salvador de Madariaga sobre su pensamiento europeo (La Coruña, 1886 - Muralto [Suiza])», en *Europeístas españoles*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Disponible en: <https://shorturl.at/qjj42> [10/10/2025]
- DOTRAS BRAVO, Alexia (2008): *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga. Historia de una idea doble: sanchificación y quijotización*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- (2012a): «Escritura cervantina en Sanco Panco: parodia y recreación del Quijote según Salvador de Madariaga», *Anales Cervantinos*, XLIV, pp. 279-286.
- (2012b) (ed.): *Salvador de Madariaga, Equiveles y Manriques I*, Biblioteca Castro, Madrid.
- (2014a): «Influencia cervantina en Madariaga y sus interpretaciones nacionalistas: novela, ensayo, prensa», *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, 28, pp. 637-644.
- (2014b) (ed.): *Salvador de Madariaga, Esquiveles y Manriques II*, Biblioteca Castro, Madrid.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Carmen (1988): «Sobre el concepto de humor en literatura», *Estudios humanísticos. Filología*, 10, pp. 213-228. Disponible en: <https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/4353/3276>
- HASSAN, Ihab (1985): «The Culture of Postmodernism», *Theory, Culture & Society*, 2, (3), pp. 119-131. <https://doi.org/10.1177/0263276485002003010>
- JÁUREGUI, E. (2008): «Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 3 (1), pp. 46-63.
- KOSTLER, Arthur (1964): *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., Londres.
- LLERA, José Antonio (2003): «Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, pp. 613-628.
- MADARIAGA, Salvador de (2004): *Sanco Panco*, ed. Santiago Rey Fernández-Latorre, La Voz de Galicia, Vigo.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2008): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre*

ciencia ficción y literatura fantástica. 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 94-120.

RUIZ GURILLO, Leonor (2012): *La lingüística del humor en español*, Arco/Libros, Madrid.

SACKS, Norman P. (1984): «Salvador de Madariaga and George Orwell: parallels and contrasts», *Anales de la Universidad de Chile. Homenaje a Rodolfo Oroz*, 5, pp. 285-297. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1984.23074>

STAM, Robert (2001): *Teorías del cine. Una introducción*, trad. Carles Roche Suárez, Paidós, Barcelona.