BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

MIGUEL DE CERVANTES EN SU CUARTO CENTENARIO

SUMARIO

Nota del Director

MONTERO REGUERA, José y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. *Presentación*

ALLEN, John. *Fanfarria para el hombre común*. Los orígenes del teatro comercial europeo. — ÁLVAREZ ROBLIN, David. El *Quijote* de Lesage (París, 1704): ¿Una reconciliación entre Cervantes y Avellaneda? — BAQUERO ESCUDERO, Ana L. Azorín ante los personajes del *Quijote*.— CANAVAGGIO, Jean. Recorridos americanos de Don Quijote. — CUEVAS CERVERA, Francisco. Don Quijote, un motivo ambivalente para escritores en tiempos de guerra y exilio (1808-1833). — D'ONOFRIO, Julia. De Micomicona a la jimia de bronce. Los ejemplos de una mona para construir un personaje. — DOTRAS BRAVO, Alexia. Las falsificaciones de la Historia: Cervantes entre Bragança y Sanabria. — GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. Don Quijote y los títeres: el retablo de Maese Pedro. — GÓMEZ CANSECO, Luis. Garcilaso en el teatro de Cervantes. — GONZÁLEZ, Aurelio. La multiplicación de tramas en las comedias cervantinas. — LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. Admiración y tragicomedia en el *Quijote*. — LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Gonzalo Meléndez de Valdés, gobernador de Soconusco: el otro "Miguel de Cervantes" en América o de cómo es posible escribir una nueva biografía cervantina. — MADROÑAL, Abraham. "Él scribe come pinta". Entre Cervantes, el Greco y otros ingenios en Toledo. — MAGANTO PAVÓN, Emilio. Un punto oscuro en la vida de Cervantes: su amante, Ana de Villafranca, y la hija de ambos, Isabel de Saavedra (nuevos documentos cervantinos que desvelan la vida de Isabel durante sus primeros quince años, aclarando algunas dudas y corrigiendo errores biográficos). — MARTÍN, Adrienne L. Cervantes, Shakespeare y el giro hacia el animal. — MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. Cervantes y Avellaneda (1616-2016): presunciones y certidumbres. — MARTÍN MORÁN, José Manuel. Ejemplaridad y retórica del silencio en el prólogo de las *Novelas ejemplares*. — MARTÍNEZ MATA, Emilio. El *Quijote* como sátira moral. — MATAS CABALLERO, Juan. La poesía del *Quijote* entre tradición y modernidad, con Góngora de fondo. — MIJARES VERDÍN, Enrique. El lector. Menard del tercer milenio. — MORO MARTÍN, Alfredo. Afinidades perdidas: *Don Quijote*, *Die Leiden des jungen Werther* (1774) y la tradición cervantina alemana. — PONTÓN, Gonzalo. "Con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula". Sobre el inicio de la Segunda parte del *Quijote*. — RIVERA SALMERÓN, Esperanza. *Fortitudo et sapientia*: la mirada cervantina en *El oficio de las armas* de Ermanno Olmi. — ROMO FEITO, Fernando. Cervantes, romancista, o "este romance es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer...". — SÁEZ, Adrián J. Los reyes de Cervantes. — SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. Mimesis y niveles de la expresividad teatral en el *Quijote*. — SERÉS, Guillermo. Algunas consideraciones sobre la licitud y la necesidad de la milicia en el *Quijote*. — STROSETZKI, Christoph. Don Quijote, la fortaleza y la justicia. — VILA, Juan Diego. "¿Adónde estás, puta?, a buen seguro que son tus cosas éstas": Maritornes entre la sujeción injuriosa y la conversión.

Año XCII Enero-Diciembre 2016

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

Han dirigido esta revista:
Miguel Artigas Ferrando (1919-1929).
José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931).
Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956).
Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976).
Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994).
Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000).
Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004).

Director: José Manuel González Herrán.
Secretaria: Raquel Gutiérrez Sebastián.
Editor: Borja Rodríguez Gutiérrez.
Consejo de redacción: Teodosio Fernández, Salvador García Castañeda, Germán Gullón, Ciriaco Morón Arroyo, Carmen Parrilla, Enrique Rubio Cremades, Germán Vega García-Luengos.
Coordinación de este volumen: José Montero Reguera y Germán Vega García-Luengos.

Entidad editora: Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo.
C/ Gravina, 4. 39007. Santander.

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* está recogido en los siguientes índices:
DIALNET (Universidad de la Rioja)
ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades)
LLBA (Linguistic and Language Behaviour Abstracts)
MLA BIBLIOGRAPHY (Modern Languages Association)
PIO (Periodical Index Online)

Correo electrónico: administración@rsmp.es

© Real Sociedad Menéndez Pelayo
Todos los textos de este volumen son propiedad de sus respectivos autores, que han cedido su publicación al *BBMP*. En consecuencia, no podrán ser reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del *BBMP*.

Depósito Legal:
ISSN 006-1646
Imprime: Gráficas Calima, S.A.

La publicación del BBMP se lleva a cabo acogiéndose al Convenio de Colaboración entre el Excmo. Ayuntamiento de Santander y la RSMP, así como con la colaboración de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria.

CONSEJO EDITORIAL

Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Yolanda Arencibia (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University. Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes2). Enrique Campuzano Ruiz (Sociedad Menéndez Pelayo). Rodolfo Cardona (Boston University). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Universitá degli Studi di Milano). Anthony H. Clarke (University of Birmingham). Nelly Clemessy (Université de Nice). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Ricardo de la Fuente (Universitas Castellae). Salvador García Castañeda (Ohio State University). Victor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Mª Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá de Henares). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-LaMancha). Luis González del Valle (Temple University). Germán Gullón (Universiteit van Amsterdam). Richard Hitchcock (University of Exeter). Víctor Infantes de Miguel (Universidad Complutense de Madrid). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). José Manuel López de Abiada (Universität Bern). Celestina Losada Varela (Sociedad Menéndez Pelayo). Benito Madariaga de la Campa (Sociedad Menéndez Pelayo). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Juan Oleza (Universidad de Valencia). Carmen Parrilla (Universidade da Coruña). Francisco Pérez Gutiérrez (Sociedad Menéndez Pelayo). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). Lía Schwartz (The City University of New York). Gonzalo Sobejano (Columbia University New York). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidade de Vigo). Ángel Trujillano del Moral (Sociedad Menéndez Pelayo). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Noël Valis (Yale University). Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid). Anthony Zahareas (University of Minnesota).

ÍNDICE

ALLEN, John. *Fanfarria para el hombre común*. Los orígenes del teatro comercial europeo.

ÁLVAREZ ROBLIN, David. El *Quijote* de Lesage (París, 1704): ¿Una reconciliación entre Cervantes y Avellaneda?.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. Azorín ante los personajes del *Quijote*.

CANAVAGGIO, Jean. Recorridos americanos de Don Quijote.

CUEVAS CERVERA, Francisco. Don Quijote, un motivo ambivalente para escritores en tiempos de guerra y exilio (1808-1833).

D'ONOFRIO, Julia. De Micomicona a la jimia de bronce. Los ejemplos de una mona para construir un personaje.

DOTRAS BRAVO, Alexia. Las falsificaciones de la Historia: Cervantes entre Bragança y Sanabria.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. Don Quijote y los títeres: el retablo de Maese Pedro.

GÓMEZ CANSECO, Luis. Garcilaso en el teatro de Cervantes.

GONZÁLEZ, Aurelio. La multiplicación de tramas en las comedias cervantinas.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. Nota del Director.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. Admiración y tragicomedia en el *Quijote*.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Gonzalo Meléndez de Valdés, gobernador de Soconusco: el otro "Miguel de Cervantes" en América o de cómo es posible escribir una nueva biografía cervantina.

MADROÑAL, Abraham. "Él scribe come pinta". Entre Cervantes, el Greco y otros ingenios en Toledo.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. Un punto oscuro en la vida de Cervantes: su amante, Ana de Villafranca, y la hija de ambos, Isabel de Saavedra (nuevos documentos cervantinos que desvelan la vida de Isabel durante sus primeros quince años, aclarando algunas dudas y corrigiendo errores biográficos).

MARTÍN, Adrienne L. Cervantes, Shakespeare y el giro hacia el animal.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. Cervantes y Avellaneda (1616-2016): presunciones y certidumbres.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. Ejemplaridad y retórica del silencio en el prólogo de las *Novelas ejemplares*.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. El *Quijote* como sátira moral.

MATAS CABALLERO, Juan. La poesía del *Quijote* entre tradición y modernidad, con Góngora de fondo.

MIJARES VERDÍN, Enrique. El lector. Menard del tercer milenio.

MONTERO REGUERA, José y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. Presentación.

MORO MARTÍN, Alfredo. Afinidades perdidas: *Don Quijote, Die Leiden des jungen Werther* (1774) y la tradición cervantina alemana.

PONTÓN, Gonzalo. "Con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula". Sobre el inicio de la Segunda parte del *Quijote*.

RIVERA SALMERÓN, Esperanza. *Fortitudo et sapientia*: la mirada cervantina en *El oficio de las armas* de Ermanno Olmi.

ROMO FEITO, Fernando. Cervantes, romancista, o "este romance es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer...".

SÁEZ, Adrián J. Los reyes de Cervantes.

SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. Mímesis y niveles de la expresividad teatral en el *Quijote*.

SERÉS, Guillermo. Algunas consideraciones sobre la licitud y la necesidad de la milicia en el *Quijote*.

STROSETZKI, Christoph. Don Quijote, la fortaleza y la justicia.

VILA, Juan Diego. "¿Adónde estás, puta?, a buen seguro que son tus cosas éstas": Maritornes entre la sujeción injuriosa y la conversión.

NOTA DEL DIRECTOR

El Consejo de Redacción del *BBMP*, en su reunión del 12 de septiembre de 2015, entre otros acuerdos, tomó el de que nuestra revista conmemorase el centenario de la muerte de Miguel de Cervantes de forma parecida a como en su número LXXXI, correspondiente a 2005 –el primero de la etapa de su actual equipo directivo–, conmemoró el centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Para ello, encargó a uno de los miembros del Consejo, eminente especialista en la literatura del Siglo de Oro, que organizase y coordinase un número monográfico en el que reconocidos especialistas, expresamente invitados a colaborar, tratasen diferentes aspectos del libro cuyo centenario recordábamos. Dado el notable acierto con que el Profesor Germán Vega García-Luengos cumplió aquel encargo, y cuyos excelentes resultados fueron confirmados por una favorabilísima recepción crítica, el Consejo no dudó en reiterárselo en esta ocasión; lo que aceptó de inmediato, si bien propuso –y así se aceptó– compartir la tarea con el Profesor José Montero Reguera, cervantista de gran prestigio.

Gracias a la capacidad de convocatoria derivada de la reconocida autoridad de ambos colegas (y también, por qué no decirlo, por la reputación de nuestra añeja revista), la llamada surtió un efecto tan inmediato como positivo (acaso mayor del que esperábamos), de modo que algunas de las figuras más destacadas del cervantismo internacional aceptaron la invitación, enviando en tiempo y forma sus aportaciones. Quienes conocemos cómo se hace esta revista –o cualquiera otra similar– podemos valorar el ímprobo esfuerzo que nuestros dos colegas han llevado a cabo en los escasos diez meses transcurridos desde entonces, y cuyos espléndidos resultados tienes, lector amigo, en tus manos.

Como Director del *BBMP*, en nombre también de mis más directos colaboradores, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, no puedo sino congratularme por la acertada decisión de nuestro Consejo de Redacción, además de felicitar a los coordinadores de este volumen por el feliz resultado de aquel encargo. Estamos seguros de que los trabajos aquí reunidos constituirán uno de los mejores y más adecuados homenajes de entre los que se dedican a Miguel de Cervantes en este año de 2016.

J. M. G. H.

PRESENTACIÓN

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* ha considerado que la mejor manera de rendir homenaje a Miguel de Cervantes en el año en que se conmemora el cuarto centenario de su fallecimiento era dedicarle esta colección de estudios que actualizase su legado con nuevos datos, análisis críticos y reflexiones.

Con ella se pone en evidencia de nuevo la vocación cervantina de la revista, fiel a la memoria del estudioso que le da nombre, a quien se deben propuestas importantes para la comprensión moderna del escritor alcalaíno y su conversión en referencia fundamental de la cultura española.

Cervantes es, sin duda, el autor más tratado en los 91 números del *Boletín*, a tres años de cumplir también centenario, el primero desde su fundación en 1919. Son cerca de ochenta los trabajos que sobre él han aparecido en ellos, firmados por medio centenar de especialistas, entre los que figuran nombres destacadísimos de los estudios literarios y del cervantismo, como Narciso Alonso Cortés, Mariano Baquero Goyanes, Anthony Close, José María de Cossío, Concha Espina, Arturo Farinelli, Helmut Hatzfeld, Rafael Lapesa, Ciriaco Morón o James Parr. Por otra parte, este volumen monográfico se suma a los otros dos que se le dedicaron al escritor en 1947 y 2005 con motivo de su nacimiento y de la publicación de la primera parte del *Quijote*, respectivamente.

En la treintena de ensayos que lo conforman hemos intentado reunir a cervantistas ya consagrados, pero también a otros con una importante trayectoria académica a sus espaldas y, cómo no, savia nueva que hace rejuvenecer al cervantismo y mantener su pujanza. Se ha querido –paralelamente– dar cabida a investigadores de lugares distintos y distantes en los que el estudio de Cervantes y su obra goza de singular presencia: Alemania, Argentina, Chile, España, Francia, Italia, México, Portugal y Estados Unidos de América.

También se ha pretendido —y creemos que con buen resultado— que cubriera una amplia variedad de aspectos de la vida y la obra del escritor, como puede apreciarse en la visión sumarísima que sigue. Sobre cuestiones biográficas, con aporte de nuevos datos o aclaración de mistificaciones varias, tratan Alexia Dotras, José Manuel Lucía, Abraham Madroñal, Emilio Maganto y Alfonso Martín Jiménez. De los escritos cervantinos la obra que se lleva la palma en número de estudios que sobre ella inciden es, por supuesto, *Don Quijote de la Mancha*, con catorce. Estos van de los análisis de episodios particulares, como los de Julia D'Onofrio, Salvador García Castañeda, Gonzalo Pontón o Juan Diego Vila; a los que contemplan aspectos más amplios, así los de Isabel Lozano-Renieblas, Emilio Martínez Mata, Luis Carlos Salazar, Guillermo Serés o Christoph Strosetzki; sin olvido de su posteridad, de la que tratan los de David Álvarez, Ana L. Baquero, Jean Canavaggio, Francisco Cuevas y Alfredo Moro. Tres son los que se centran en distintas facetas de su obra dramática: los de John Allen, Luis Gómez Canseco y Aurelio González. Y dos

de su poesía: los de Juan Matas y Fernando Romo. Por último, de materias transversales e interdisciplinarias versan los de Adrienne L. Martín, José Manuel Martín, Enrique Mijares, Esperanza Rivera y Adrián J. Sáez.

Como coordinadores del volumen queremos agradecer, por un lado, la confianza depositada en nosotros por el equipo directivo del *Boletín*, con José Manuel González Herrán a la cabeza; confianza que se convirtió desde un primer momento en libertad absoluta de actuación. Por otro, a todos los colaboradores, que respondieron siempre con prontitud a nuestros requerimientos, a pesar de sus múltiples compromisos en estos años de conmemoraciones cervantinas.

Queda, pues, en tus manos, lector amable, este volumen monográfico que quiere conmemorar a Cervantes por medio de una gavilla de trabajos sabios y eruditos que contribuirán sin duda a su mejor conocimiento.

José Montero Reguera
(Universidad de Vigo)
Germán Vega García-Luengos
(Universidad de Valladolid)

ARTÍCULOS

John Allen
Fanfarria para el hombre común:
Los orígenes del teatro comercial en España
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 17-22

FANFARRIA PARA EL HOMBRE COMÚN: LOS ORÍGENES DEL TEATRO COMERCIAL EN ESPAÑA

En 1615, Miguel de Cervantes publicó la primera historia de los orígenes del teatro comercial independiente en Europa en el prólogo a sus *Ocho comedias*. Comenzó, dijo Cervantes, con una plataforma de cuatro bancos en cuadro y una manta detrás, de vestuario. Se ha restaurado recientemente el teatro Cervantes en Alcalá de Henares, donde Cervantes vio esas primeras comedias en aquella época, y la restauración retiene todavía rastros de lo que recordó de estos orígenes en su prólogo. El contraste entre las circunstancias económicas de la actividad teatral en España que describió Cervantes y el desarrollo coetáneo en la Inglaterra isabelina nos obliga a mirar más de cerca la gama de relaciones entre el teatro y estas dos culturas nacionales en la época de su formación.

Al contrastar los orígenes sociales del teatro de Shakespeare y sus contemporáneos en Inglaterra, apoyado por un importante patrocinio noble, con la evolución de los corrales de comedias españoles, con actores y empresarios independientes cuyas presentaciones prescindían de un edificio, quiero subrayar que no pretendo despreciar ninguna de las dos tradiciones, cumbre en cada caso de una cultura nacional en formación. Es imposible despreciar obras maestras como *Macbeth*, *Otelo y Hamlet*. Pero es esencial reconocer que *La Numancia*, *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* son todas obras arquetípicas de la cultura española que se compaginan más con el gobierno de la isla de Barataria de Sancho Panza, un rústico encargado inesperadamente con un puesto de responsabilidad, que con los dilemas históricos de los protagonistas aristocráticos de Shakespeare.

La rebelión desde abajo del pueblo de Fuenteovejuna contra una autoridad injusta, el desafío de los invasores romanos por un joven ciudadano numantino y el castigo de un violador noble por el alcalde del pueblo de Zalamea se celebraron en obras que no tienen paralelos en el canon isabelino. Esas obras españolas difieren radicalmente de las de sus coetáneos ingleses, a pesar de la coincidencia temporal de las dos tradiciones y las semejanzas de muchas de las circunstancias de sus orígenes. Leonard Tennenhouse ha caracterizado el tea-

tro de Shakespeare como *Power on Display*. «Una profesión –ha dicho Peter Thomson en *Shakespeare's Theatre*– que debe su preservación a la corte, y cuya existencia según la ley exige presentaciones cortesanas, basará mucho de su forma de pensar en los requisitos de la corte» (Thomson: 1983: 6).

A primera vista, la situación sociocultural del teatro en la España de la época es muy parecida. Y los dos teatros de ese tiempo en Madrid, ubicados en el centro de la capital, no tenían la distancia del poder real que ofrecían las «Libertades» en las afueras de Londres, donde presentaban sus obras los dramaturgos ingleses, «que poseían –según Stephen Mullaney– en virtud de su ubicación, el poder de ofender o escandalizar» (Mullaney: 1980: 30). Los corrales estaban bajo la supervisión directa del poder real en la persona del Protector de los Hospitales, miembro del Consejo de Castilla. Este asentaba las reglas de operación de los corrales desde 1608. Como apunta José María Díez Borque, era el Protector, autoridad máxima en cuanto al teatro, el oficial del gobierno encargado de «autorizar la representación de la comedia, controlar las cuentas, aprobar los arrendamientos, nombrar alguaciles como policía especial, etc.» (Díez Borque: 1988: 21). En cuanto al público que asistía a las comedias, entre los que ocupaban los aposentos de los corrales en fechas más tempranas encontramos a los magnates más poderosos del reino: el duque de Lerma, el duque de Uceda, el notorio Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias. Y desde principios del siglo XVII, para representar en Madrid los actores tenían que contarse entre las pocas compañías con licencia real.

*

Resulta obvio por todo esto el grado de control sobre los teatros que tenían los ricos y poderosos de la España del Siglo de Oro. Sin embargo, nos queda una duda, y no pequeña. Si la situación es como la acabamos de describir, ¿cómo debemos entender las repetidas referencias de Lope de Vega, de Cervantes y otros ingenios de la época al poder del vulgo en los teatros?

> Estas comedias que se usan [dice Cervantes en el *Quijote*] las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, […] y los autores que los componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, […] y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos (I, 48).

Así se queja Cervantes, y añade que

> no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide.

Ya lo había dicho más escuetamente Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «como los paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto».

Curiosamente, parece claro que aunque es verdad que eran considerables los precios de los aposentos de los corrales –los palcos–, dos hechos nulificaban casi totalmente la influencia económica de la nobleza y la clase alta en los corrales de comedias de Madrid: 1) el hecho de tocarle muy poco de las entradas de los aposentos a los autores de compañía, y tampoco mucho a los arrendadores, y 2) el hecho de que casi todos los aposentos laterales pagaban anualmente, y en forma de alquiler de «vistas» de casas vecinas cuyos dueños no iban a vender la casa si no les gustaba una obra, ni aún las de una temporada. De hecho, estas propiedades quedaban en la misma familia por generaciones según avanzaba el siglo XVII.

Además, los actores de la época de los primeros corrales eran independientes; no dependían del patrocinio de ningún magnate; no eran ni habían sido sirvientes de ninguna casa noble como fue el caso en Inglaterra. Lo que quiero subrayar ahora es que hay que añadir a estas circunstancias claves del estado social y la psicología de los actores el hecho de que *el público que pesaba más en la situación económica de los corrales era el vulgo*, el «hombre común» de Aaron Copeland.

Por consiguiente, nos encontramos con una serie de comedias de Lope que, en palabras de Joan Oleza, «desarrollan vetas y aspectos de la reivindicación de la dignidad villana». Comedias que, según el crítico, «en conjunto configuran "una especie insólita" en el teatro europeo de la época».

«En ellas –según Oleza– el labrador, el villano, *contra todo precepto y "decoro"*, irrumpe como protagonista de la acción trágica, escapando a aquel "rincón cómico" en que la poética clásica lo tenía reducido. Tan innovadores son este tipo de dramas que, faltos de una tradición literaria previa y consecuente –hay múltiples antecedentes, pero tienen un sentido muy diverso–, los historiadores han buscado en la realidad histórica la explicación de su aparición en el teatro»[1]. Oleza opina además que estas características de los villanos de Lope «confieren a los castellanos conciencia de su identidad colectiva» (p. xxxix). *Peribáñez* y *Fuenteovejuna* son, para Oleza (xliv) «la mejor manera que tiene Lope de hacer historia con su teatro».

Al estudiar la conformación física y la economía de los corrales, hemos dado aquí con un aspecto insospechado de la «realidad histórica» de los primeros corrales de comedias. Nos hemos percatado de la importancia económica de la presencia del vulgo en los corrales de comedias en estos momentos que describe Oleza. Como dijo Cervantes, que bien lo sabía por experiencia propia, «el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide». Este impulso económico tiene que haber reforzado

[1] Joan Oleza (citando aquí y allá palabras de Stephen Gilman) en el «Estudio preliminar» a su edición de *Peribañez y el comendador de Ocaña*, p. li. El énfasis es mío.

aún más la independencia de los actores de las compañías españolas en comparación con los actores coetáneos de la Inglaterra isabelina, surgidos de entre los criados de la nobleza.

Así es que en Madrid encontramos unas condiciones económicas y raíces sociales más propicias para la presentación de confrontaciones entre el poder y la verdad del tipo que surgen en estas obras maestras del Siglo de Oro en España. Esta es para mí, la primera de dos características distintivas de las comedias españolas de esa época.

*

Otra característica distintiva de las producciones de las comedias de la época, impuesta por consideraciones igualmente prácticas –extra-estéticas– es la disposición del escenario en tres tablados, desarrollada por dramaturgos como Lope ante espectadores acostumbrados a la doble función de un elemento a cada lado de una plataforma central, en la presentación de los autos sacramentales de las procesiones de la semana de Corpus Christi. Al desfilarse por las calles de Madrid y otras ciudades de la época, estos carros laterales servían de vestuarios y puntos de acceso a un escenario central rodante, creando elevaciones a cada lado, para la puesta en escena más elaborada de los espectáculos del Corpus. Después, se disponían los mismos elementos en tres tablados en los corrales de comedias del Príncipe y la Cruz.

*

Teniendo en cuenta todo lo que sabemos ya de las circunstancias físicas y económicas de los corrales de Madrid, podemos imaginarnos cuáles habrían sido los puntos principales de discusión en las reuniones entre Lope de Vega y sus colegas con el gerente del Corral del Príncipe y la Cruz en una reunión típica, digamos en 1610:

Hay que atraer más público, les habrá dicho el gerente; hay que atraer a la gente, y tienen que seguir volviendo. Piensen vuestras mercedes en el tipo de gente que acude a nuestras producciones de los corrales. Miren bien el tipo de espectador que viene. Son casi todos hombres, hasta ahora, pero estamos viendo cada vez más mujeres. Hemos ampliado ya el número de plazas en la cazuela para acomodarlas.

Miren bien quiénes son nuestros clientes y como figuran en el negocio. Lo que ganamos de los aposentos no tiene mucho que ver con las relaciones nuestras con las compañías ni con las producciones. El que vengan o no vengan estos señores no nos afecta directamente, ya que estos aposentos no son nuestros, y las entradas de estos espectadores redundan cada año en los dueños; la ganancia nuestra tiene muy poco que ver con el número total de espectadores.

El éxito de este negocio cuenta principalmente con la clase media del público, tanto hombres como mujeres. Los dueños de los aposentos son familias poderosas e importantes, como sabéis, y su aprobación de lo que ven cuan-

do viene es esencial para el éxito. Tenemos que ser siempre conscientes de ello. Pero los mosqueteros y las mujeres en la cazuela son los que repercuten directamente en nuestros ingresos; ellos son los elementos claves del negocio.

Como quiera que sea, esta operación seguirá siendo difícil económicamente, y nuestra prosperidad dependerá directamente de los ingresos de este público general, los hombres en el patio y las mujeres en la cazuela. Este público tiene que venir, y tiene que volver.

*

El gerente tiene que haber considerado estos factores. Y el espectador que describe, el que está definiendo, es el del título de la *Fanfarria* de Aaron Copland, el hombre común. No es exactamente el espectador típico del Globo de Shakespeare, aunque se le parece mucho. Ni tampoco es el cliente de National Public Radio en los Estados Unidos, a quien le encantaría codearse con el dueño de Downton Abbey. El espectador que el gerente quiere definir es el tipo que se identificaba con Jimmy Stewart en *It s a Wonderful Life*, de Frank Capra. Es el público del cine actual. En otras palabras, el análogo al mosquetero del corral de comedias soy yo.

Yo me identifico con Willy Loman, protagonista de *Death of a Salesman* de Arthur Miller. Esa obra fue el «Fanfarria para el hombre corriente» de mi generación en los Estados Unidos. Estas obras me presentan lo mío. Sus protagonistas son mis semejantes del siglo XVII. Y por eso Lope y sus contemporáneos presentan con tanta frecuencia al alcalde de Zalamea, a los ciudadanos de la Numancia o al pueblo entero de Fuenteovejuna como protagonistas de las obras que atraían a los espectadores del Siglo de Oro a los corrales de comedias. No son los protagonistas de las escritas para el Globo de Shakespeare.

Es más, diría yo que las obras presentadas en los corrales de comedias del siglo XVII habrán tenido mucho que ver con la idea que se formaban entonces de sí mismos los españoles de esa época crucial de su experiencia colectiva. Sus experiencias en el teatro, como nuestra experiencia con el cine, junto con su formación en común en la iglesia y la escuela, se combinaron para crear su identidad. Cervantes intentaba escribir para estos mismos espectadores cuando escribió *Don Quijote*. La actuación de Sancho Panza como gobernador de la isla Barataria constituye una «fanfarria para el hombre corriente». ¿Es posible que la dramatización de este sentido de la dignidad individual ayudara a la formación del «español corriente» de hoy?

El desarrollo de la dignidad individual que quiero enfocar ahora para terminar empieza con los ciudadanos de *La Numancia* de Cervantes, se madura con los de *Fuenteovejuna*, de Lope, y de la *Zalamea* de Calderón, y luego contribuye a la creación de un elemento clave para la creación de la novela moderna, en la sutil, original y compleja creación de Sancho Panza, gracioso de los duques, por un lado, y sabio gobernador de la isla Barataria, por otro.

En realidad, es tal vez parte de lo que los «forasteros» como yo sentimos en nuestra experiencia de la vida española hoy. Hasta creo que fue un elemento importante de lo que sintió Hemingway cuando fue a España. En cierta forma, creo que es por eso por lo que me he metido en este negocio; es en parte por eso por lo que soy hispanista.

JONH ALLEN
UNIVERSITY OF KENTUCKY

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ BORQUE, José María. (1988) *El teatro en el siglo XVII*. Madrid. Taurus.
MULLANEY, Stephen. (1980) *The Place of the Stage*. Chicago. Universidad de Chicago Press.
OLEZA, Joan (Ed.). (1997) Lope de Vega, *Peribañez y el comendador de Ocaña*. Barcelona. Crítica.
TENNENHOUSE, Leonard. (1986) *Power on Display*. Nueva York y Londres. Methuen.
THOMSON, Peter. (1983) *Shakespeare's Theatre*. Routledge y Kegan Paul.

David Álvarez Roblin
El *Quijote* de Lesage (París, 1704):
¿Una reconciación entre Cervantes y Avellaneda?
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 23-38

EL *QUIJOTE* DE LESAGE (PARÍS, 1704): ¿UNA RECONCILIACIÓN ENTRE CERVANTES Y AVELLANEDA?

El *Quijote* de Lesage es una obra relativamente desconocida, pero merecería toda la atención de los cervantistas. Publicada en París en 1704 bajo el título *Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche*, se presenta en la portada como una simple «traducción» al francés del *Quijote* de Avellaneda[1]. Sin embargo, se trata en realidad de una adaptación muy libre que, bien mirado, debe mucho a Cervantes. Por lo tanto, no solo constituye una pieza clave en la historia de la recepción del *Quijote* apócrifo, sino que proporciona una mirada muy singular sobre la interacción Avellaneda-Cervantes, casi un siglo después del enfrentamiento literario entre ambos novelistas.

El prefacio de dicha «traducción» contiene ya en sí dos afirmaciones estrepitosas: Lesage sugiere que la continuación de Avellaneda es digna de rivalizar con la Segunda parte cervantina, a la que incluso aventajaría en cuanto a la caracterización de Sancho Panza; y añade además que Cervantes, para escribir la novela de 1615, ha imitado a su continuador. En su opinión: «*S'il se trouve des choses qui ont quelque ressemblance dans ces deux Secondes parties, Cervantès n'ayant composé la sienne que longtemps après celle d'Avellaneda, il est aisé de juger lequel a été le Copiste*»[2]. A corto plazo el entusiasmo

[1] Indica la portada : «*Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche, composées par le licencié Alonso Fernandez de Avellaneda, et traduites de l'espagnol en français pour la première fois*, Paris, Chez la Veuve Barbin, 1704». En las primeras ediciones (hasta la de Jean-Geoffroy Nyon, en 1711), el nombre de Lesage no aparece en la portada. Sin embargo, a partir de 1707 el escritor francés reivindica la paternidad de su libre adaptación en varias ocasiones (Alvarez: 2009: 87-101). El texto siempre se citará por Lesage: 2009; en adelante: *NADQ*.

[2] «Si existen algunas semejanzas entre las dos Segundas partes, puesto que Cervantes compuso la suya mucho después de la de Avellaneda, es fácil determinar quién imitó a quién» (*NADQ*: «Préface», 117-118) [todas las traducciones del francés al castellano son mías]. Bajo la pluma de Lesage el término «copiste», que el novelista utiliza en varias ocasiones para referirse a su propio trabajo de escritura, tiene un sentido polisémico: el verbo

del escritor francés despertó un renovado interés por el *Quijote* de 1614 –especialmente en España donde se volvió a reeditar en 1732–, pero posteriormente su elogio de la continuación apócrifa le valió diversas críticas por su juicio «poco atinado»[3]. No obstante, si exceptuamos el prefacio, la libre adaptación de Lesage cayó en un olvido relativo después de la muerte del novelista y sigue siendo hoy muy poco estudiada.

El objetivo de este trabajo es someter a un examen crítico los dos juicios expresados por el autor en los preliminares de la obra para determinar en qué medida son corroborados por el contenido efectivo de su libre adaptación. ¿De veras se le ha escapado a Lesage la distancia que media entre el *Quijote* original y su versión apócrifa? ¿Cómo el escritor francés concibe en la práctica la interacción Cervantes-Avellaneda y qué claves de lectura de la misma ofrece su novela?

Para contestar a estas preguntas, me situaré a un nivel ante todo literario[4]: primero, recordaré las características generales de la adaptación lesagiana, que transforma y enmienda profundamente la obra de Avellaneda, matizando de este modo el encomio del prefacio; trataré de demostrar luego que la relación de Lesage con Cervantes es en realidad muy ambigua, puesto que el novelista francés se inspira reiteradamente en el *Quijote* cervantino para transformar y completar la novela apócrifa; terminaré finalmente con unas breves reflexiones sobre la posteridad crítica de las ideas de Lesage, que fue el primero en percibir la complementariedad dialéctica entre Cervantes y Avellaneda y puede considerarse por lo tanto un precursor de los estudios sobre los tres *Quijotes* (1605, 1614, 1615).

«copier» y el sustantivo «copiste» pueden remitir tanto al proceso de traducción, como al trabajo de continuación e incluso de imitación de un texto previo (Bahier-Porte: 2006: 238). No se trata por lo tanto de acusar a Cervantes de plagio, sino de afirmar que este se inspiró en su imitador. En cambio, el adverbio «longtemps» es exagerado, puesto que, como es bien sabido, el *Segundo tomo* de Avellaneda apareció al final de verano de 1614 y la *Segunda parte* cervantina salió al mercado hacia finales de octubre de 1615.

[3] Escribe por ejemplo Bardon (1931: 418) a propósito de la opinión de Lesage y de las críticas que dirige a Cervantes en su novela: «Ce fin esprit a manqué là, incroyablement, de réserve délicate et de justesse critique».

[4] Dejo de lado por lo tanto las explicaciones de índole extraliteraria, como por ejemplo el deseo por parte del escritor francés de alcanzar un éxito editorial apoyándose en personajes ya apreciados del público y proponiendo de este modo a los lectores un producto atractivo. Esta hipótesis barajada por Bardon (1931: 411), que quiere en cierto modo «redimir» a Lesage, no es descabellada pero me parece insuficiente para explicar de forma satisfactoria las motivaciones del novelista. De acuerdo con Christelle Bahier-Porte (2006: 248), considero que el proyecto de Lesage también fue una auténtica experimentación literaria y que había para él otros factores esenciales en juego.

1. Del *Segundo tomo* de Avellaneda a las *Nuevas aventuras* de Lesage: enmiendas y transformaciones

A pesar de lo que anuncia la portada de la edición príncipe, las *Nouvelles aventures* distan mucho de ser una simple traducción. Ni siquiera pueden considerarse una «bella infiel» (*belle infidèle*)[5]. En efecto, solo la mitad de la novela de Lesage sigue fielmente al continuador español, mientras que la otra mitad procede del escritor francés, que sin embargo bebe de varias fuentes para elaborar los episodios añadidos a la materia avellanedesca (Bahier-Porte: 2006: 263-264).

En los primeros 35 capítulos aproximadamente, Lesage sigue al continuador cervantino, que le ofrece un hilo conductor, pero enmienda, altera, añade o ataja constantemente, trocando a veces el orden de detalles o episodios. Por ejemplo, en la novela de Avellaneda, Sancho le trae a su amo el libro *Florisbián de Candaria* justo después de la partida de Tarfe, cosa que sucede antes de la llegada del granadino en la obra de Lesage[6]. En el capítulo 8, el francés introduce la historia extravagante de la hija del gran Tártaro, y en el capítulo 15, suprime la prolija descripción de las libreas durante la sortija zaragozana. La novela apócrifa le sirve de trama al adaptador que injerta sobre la obra del continuador una serie de cambios introducidos gradualmente: primero, algunas réplicas adicionales de los personajes, más adelante varios episodios nuevos, hasta que finalmente el desenlace de la novela ya nada tiene que ver con el de Avellaneda. En efecto, los dos últimos capítulos de la obra apócrifa (que incluyen el episodio del manicomio de Toledo) son los únicos que no aprovecha en ningún momento el escritor francés.

Muchos de estos cambios son explicables por la voluntad de ajustar la obra a las expectativas de su público, en función de tres criterios complementarios: el respeto estricto del decoro, una concepción estrecha de la verosimilitud y la adaptación de las referencias literarias mencionadas para que sean inteligibles por los lectores franceses.

El primer criterio evocado es el que más claramente se asemeja a una enmienda. Lesage censura en efecto varias expresiones o escenas, porque las

[5] Se usa este marbete en Francia para calificar las traducciones muy libres que, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, transformaban a veces profundamente la obra original con el fin de adaptarla al gusto francés. Es el caso por ejemplo de la traducción del *Quijote* cervantino por Filleau de Saint-Martin (1677-1678), que a menudo reescribe el texto traducido para llegar a un resultado más afín a su propia sensibilidad literaria, más próxima –dicho sea de paso– a la de Avellaneda que a la de Cervantes. Acerca de la traducción de Filleau de Saint-Martin y su continuación por el mismo traductor y luego probablemente por otra mano (¿Robert Challe?), remito a Maurice Bardon (1931: 327-365) y Christelle Bahier-Porte (2006: 245).

[6] Véase respectivamente *DQAV*: 3, 39-40 y *NADQ*: 2, 130. La continuación apócrifa siempre se citará por Fernández de Avellaneda: 2014, con la abreviatura: *DQAV*.

juzga poco decorosas. Esto concierne por ejemplo al momento en que Sancho, al entrar en la habitación de don Quijote, descubre a su amo medio desnudo enseñando «alguna fealdad» por la parte delantera y descubriendo por la trasera «algo más asqueroso», expresiones considerablemente atenuadas por el francés que utiliza giros eufemísticos, limitándose a indicar que el caballero deja entrever «*sa pauvreté*» («su pobreza») y que deja sin querer al aire descubiertas dos «*deux fesses sèches et noires*» («nalgas secas y negras»)[7]. Otro momento llamativo tiene que ver con la burla que unos comediantes urden a expensas de Sancho (capítulos 26-27 de Avellaneda) haciéndole creer que lo van a «retajar», es decir, circuncidar en el marco de su conversión burlesca al Islam. Aquí, de nuevo, Lesage suaviza el pasaje eliminando las alusiones y chistes más escabrosos[8]. Por fin, este pulimiento de las asperezas del texto apócrifo afecta todavía en mayor medida al personaje de Bárbara la mondonguera que, en la novela de 1614, era una suerte de alegoría de la suciedad y de la concupiscencia (Laufer: 1971: 87), mientras que en la novela lesagiana ha perdido buena parte de su carácter obsceno. De hecho, la vista de su cuerpo (repugnante en la obra de Avellaneda) sigue desagradando, pero ya no le inspira a Sancho ni vómito ni retortijón de tripas.

Estas breves observaciones permiten ya medir el desfase existente entre lo que el novelista francés decía explícitamente en el prefacio de su obra y su práctica de escritura. En el paratexto de la novela encomiaba la caracterización de los personajes de Avellaneda, más homogéneos que los cervantinos (sobre todo por lo que se refiere a Sancho)[9], pero en realidad va limando todo lo que no encaja con su propia concepción del decoro, alejándose bastante de este modo de su modelo, incluso por lo que se refiere a la caracterización del escudero.

El desfase entre lo dicho en los preliminares de la obra y la labor de adaptación que lleva a cabo el escritor también afecta la cuestión de la verosimilitud. En varias ocasiones el francés añade detalles concretos que permiten ajustar mejor la novela a su propia concepción de lo verosímil, bastante afín al ideal clasicista y próxima en su formulación a la de su contemporáneo Pierre Perrault (Bahier-Porte: 2006: 271). En su evaluación crítica de la nove-

[7] Compárense respectivamente *DQAV*: 10, 103 y *NADQ*: 14, 242.

[8] Por ejemplo, la frase «¡Ah! señor […], que vuestra merced no me corte nada de ahí, porque lo tiene tan bien contado y medido Mari Gutiérrez que por momentos lo reconoce y pide cuenta de ello, y, por poco que le faltase, lo echaría luego menos» (*DQAV*: 26, 289) se convierte en «Oh! non, Monsieur l'enchanteur […], ne me coupez rien, s'il vous plaît; car je suis en communauté de biens avec Marie Goutière, et elle en sait le compte si juste, que quand il ne me manquerait qu'une obole, elle s'en apercevrait dans le moment» (*NADQ*: 30, 358). Para un análisis de estos cambios y de sus implicaciones remito a los agudos comentarios de Roger Laufer (1971: 85-86).

[9] «*Pour Sancho, il faut demeurer d'accord qu'il est excellent, et plus original même que celui de Cervantès*» («En cuanto a Sancho, no cabe duda de que es excelente, y aún más original que el de Cervantes») [*NADQ*: «Préface», 118].

la cervantina, este último arremetía contra ciertos pasajes a su juicio inverosímiles del *Quijote* de Cervantes, tomando como ejemplo el episodio de los galeotes[10]. ¿Cómo un loco vestido de caballero andante con armas desusadas y acompañado por un temeroso campesino puede derribar a media docena de guardias? se pregunta indignado Eudoxe –uno de los personajes del diálogo de Perrault– en la *Critique de Dom Quichotte*[11].

Inscribiéndose en esta línea crítica, Lesage trata de reforzar la verosimilitud añadiendo multitud de detalles, especialmente por lo que respecta a las burlas. En numerosos casos intenta justificar, apoyándose en elementos exteriores que propician el engaño, la credulidad de don Quijote, que casi siempre es víctima de las apariencias. En el episodio en que aparece el gigante Bramidán de Tajayunque, los criados de don Carlos alejan por ejemplo las luces de tal modo que el hidalgo-caballero no puede ver claramente el rostro del gigante (precisión ausente del texto de Avellaneda). Indica en efecto el escritor francés: «*Pour mieux tromper le Chevalier de la Manche et son écuyer, on avait éloigné les lumières de sorte que l'ombre même du géant empêchait qu'on ne vît son visage de carton*»[12]. Pero donde Lesage más parece tener presente a Perrault es al final de la novela, donde unos miembros de la Santa Hermandad acaban matando a don Quijote en un desenlace verosímil pero un tanto abrupto[13]. De nuevo, resulta contradictorio que en su prefacio Lesage alabe tanto el texto de Avellaneda, subrayando que el continuador «*n'est point mal sorti de son entreprise*» («no salió mal de su empresa»)[14], y que en la práctica esté enmendando constantemente su novela, incluyendo el desenlace de la misma.

El tercer criterio explicativo para entender los cambios efectuados por Lesage tiene que ver con la voluntad de crear una connivencia con el públi-

---

[10] Los otros reproches esenciales dirigidos a Cervantes tienen que ver con el decoro, la mezcla de lo cómico y de lo serio, y también lo que Perrault considera «pedantería» y «prolijidad» estilística, como lo recuerda Jean Canavaggio (2005: 56-57).

[11] Resumo aquí en sustancia una de las críticas más sobresalientes expresadas acerca del famoso episodio cervantino en el texto de Pierre Perrault (1930: 136-141), redactado hacia 1679.

[12] «Para engañar mejor al Caballero de la Mancha y a su escudero, habían alejado las luces de tal modo que la sombra del gigante impedía que se viera su rostro de cartón» (*NADQ*: 16, 263). El texto de Avellaneda era mucho más lacónico y se limitaba a indicar que «el secretario entró con el gigante por un cabo de [la sala], que de propósito estaba ya sin luz» (*DQAV*: 12, 129).

[13] Comenta por ejemplo Eugène Lintilhac (1893: 35), que no oculta su decepción : «*Sur un point seulement Lesage nous paraît blâmable, c'est quand il fait navrer à mort son héros par les archers de la sainte Hermandad sur le chemin du retour, sur lesquels Don Quichotte a foncé, en souvenir sans doute de la charge moins tragique qu'il avait exécutée sur eux dans Cervantès*» («En la obra de Lesage solo hay un punto digno de reprensión, es cuando el héroe al regresar a su casa es herido mortalmente por los miembros de la Santa Hermandad contra los que había arremetido, probablemente en recuerdo del ataque menos trágico que había perpetrado contra ellos en la novela de Cervantes»).

co francés. El adaptador suprime numerosas referencias al romancero (muy presente en la obra de Avellaneda), que probablemente hubieran resultado poco claras para los lectores franceses, que no habrían percibido claramente el juego paródico. Lesage prefiere jugar con otros hipotextos, especialmente obras caballerescas mejor conocidas en Francia (*Orlando furioso* de Ariosto, el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra y sobre todo *Belianís de Grecia*, del cual reelabora varios episodios para enriquecer y amplificar la historia de la seudo infanta Burlerina). Siguiendo la misma lógica, Lesage elimina o remplaza varios juegos de palabra puestos en boca de Sancho, condensa los catálogos de erudición (esencialmente en las largas arengas de don Quijote), y también abrevia varias extensas descripciones ajenas a la acción principal (el inventario de las libreas en la sortija de Zaragoza y parte de la reseña de los carros de triunfo que desfilan en Alcalá), pasajes que seguramente hubieran resultado menos atractivos para el público francés.

En resumidas cuentas, Lesage eliminó o reelaboró todo lo que hubiera podido desagradar al público, chocando con el gusto francés del momento (por indecoroso, inverosímil o simplemente incomprensible). Pero, bien mirado, lo más sorprendente del asunto es que las enmiendas no se limitan a añadir o suprimir ingredientes presentes en la obra de Avellaneda. Los cambios introducidos afectan también a elementos más estructurales de la novela apócrifa y en muchos casos estos parecen inspirados directamente en Cervantes[15].

2. La «cervantización» del *Quijote* apócrifo

En realidad, por mucho que Lesage alabe a Avellaneda en su prefacio, a lo largo de los setenta capítulos de las *Nouvelles aventures*, son numerosísimos los elementos temáticos, estilísticos y estructurales que enlazan con las dos partes del *Quijote* cervantino. Recuerdan por ejemplo la Primera parte de 1605 las alusiones al mundo pastoril, que Avellaneda había descartado por completo[16]. También recuerda el *Quijote* de 1605 el modo de insertar las novelas intercaladas, según un principio de diseminación a lo largo de la obra (capítulos 27, 38, 39, 40, 49, 50, 52, 54, 56, 57), mientras que Avellaneda tendía a concentrarlas en el centro de su novela (capítulos 15 a 20). La histo-

[14] *NADQ*: «Préface», 118.

[15] A propósito de los elementos cervantinos retomados por Lesage véanse los comentarios juiciosos de Christelle Bahier-Porte (2006: 256-265).

[16] En este caso el juego intertextual remite, claro está, a novelas pastoriles leídas en aquél tiempo en Francia (sobre todo *L'Astrée* en los capítulos 56 y 57), pero este proceso de hibridación, que mezcla paródicamente lo caballeresco y lo pastoril, no deja de recordar la novela original de Cervantes.

ria de don Rafaël de Bracamonte y de su viaje a las Américas –añadida por Lesage– parece desarrollar incluso una pista apenas esbozada por Cervantes en 1605 (la historia del joven hermano del oidor, mencionado en el capítulo 42). Por su parte, los extensos relatos de don Fernando y Engracia, que se responden y se explican mutuamente, se parecen bastante por su temática y su construcción a los de Cardenio y Dorotea.

Sin embargo, lo más llamativo en este proceso es el conjunto de elementos que, en la novela de Lesage, remite ya no a la Primera sino a la Segunda parte de Cervantes, que el novelista parecía desestimar en los preliminares. No puedo estudiar aquí de forma exhaustiva la «cervantización» de la obra de Avellaneda por su adaptador y me limitaré por lo tanto a comentar rápidamente algunos aspectos significativos, empezando por pequeños detalles antes de abordar cambios más esenciales[17]. Cuando describe por ejemplo la burla del gigante Bramidán (capítulo 16), Lesage imagina que el secretario de don Carlos habla desde dentro de la cabeza del gigante mediante un «cañón de hojalata» («*un tuyeau de fer blanc*») que no aparecía en la novela de Avellaneda (capítulo 12), pero que, en cambio, sí recuerda el episodio cervantino de la cabeza encantada (II, 62)[18]. Por otra parte, en este mismo episodio lesagiano, la revelación de los mecanismos de la burla se hace *a posteriori* (como en la Segunda parte cervantina) y no *a priori*, como lo hacía Avellaneda. De hecho, el mismo título del capítulo 17 de la adaptación francesa («*Ce que c'était que le géant Bramabas*») parece directamente inspirado en el capítulo 15 del *Quijote* de 1615 (titulado «Donde se cuenta y da noticia de quién era el Caballero de los Espejos»).

Las secuencias que involucran al gigante de pega avellanedesco ilustran perfectamente este vaivén entre Cervantes y Avellaneda, pero éste resulta más patente todavía en el conjunto de episodios que reintroduce el tema de la penitencia de Sancho para desencantar a Burlerina (capítulos 57-59 de Lesage). El novelista francés, en efecto, retoma este personaje de Avellaneda para darle un mayor protagonismo en la historia y añade varios episodios inéditos valiéndose de ingredientes novelescos diseminados en diversos episodios del *Quijote* de 1615, especialmente los que relatan la estancia de los protagonistas con los duques (sobre todo los capítulos 35, 38-40 y 69-70).

---

[17] Para un estudio más pormenorizado remito a Christelle Bahier-Porte (2006: 238-285), a la introducción de mi edición (2009: 45-58) y también a mi artículo todavía en prensa «Entre Avellaneda et Cervantes: les paradoxes des *Nouvelles aventures*».

[18] Compárese *NADQ*: 16, 263 con *DQAV*: 12, 129 *y DQ* II: 62, p. 1141-1142. Semejanza recalcada posteriormente por Fernando García Salinero (ed.) (1971: 186: n. 309) que, en su edición de la novela apócrifa, habla de una similitud «evidente» entre ambos episodios y luego por Monique Joly (1996: 121-122), que asevera: «resulta difícil pensar que la finura de una cabeza que recuerda la de las medallas romanas no haya sido pensada expresamente a modo de réplica a la burda cabezota del gigantón zaragozano y como símbolo de la distancia que media entre el uno y el otro *Quijote*».

En el marco de una ingeniosa mistificación, se entremezclan por lo tanto elementos tomados a la vez de Cervantes y Avellaneda, como si Lesage hubiera percibido una correspondencia y una continuidad entre sus respectivas Segundas partes del *Quijote*. El novelista francés amplifica considerablemente en efecto la historia de Burlerina (creación de Avellaneda) apoyándose en la novela de 1615. Imagina que la infanta fingida es víctima de un doble encantamiento: no solo ha sido convertida en gigante, sino que una vez recobrado su estado de «mujer», lleva un velo que oculta su rostro, más negro que la tinta. Su situación en este caso no deja de recordar la de la dueña Trifaldi (capítulos 38-40 de Cervantes), también velada y cuyo rostro (barbudo) ha sido sometido a una desfiguración grotesca semejante.

Posteriormente, como en los capítulos 35 y 69-70 de la novela de 1615, la posibilidad de desencantar a la infanta –en realidad, un secretario disfrazado– recae en Sancho, convertido de nuevo en mesías burlesco. Éste tiene que ayunar un día entero para que Burlerina recobre su primer estado, pero el escudero se muestra muy escéptico: le extrañan ciertas palabras poco decorosas de la doncella y se sorprende cuando descubre a la supuesta infanta besando a otra damisela (capítulo 61). Lesage ha reintroducido de este modo una «reversibilidad» relativa de las burlas (ausente de la obra de Avellaneda), que enlaza con el espíritu de las mistificaciones cervantinas.

A pesar de todo, el caballero andante le ruega encarecidamente a su compañero que acelere el desencanto, pero el campesino esquiva o posterga continuamente su obligación, mintiendo descaradamente a su amo, situación que no deja de recordar la solicitud permanente de azotes y las «negociaciones» entre caballero y escudero en torno al desencantamiento de Dulcinea (capítulo 68 de la novela de 1615), sin olvidar la posterior penitencia destinada a «resucitar» a Altisidora (capítulos 69-70)[19]. A fin de cuentas, Sancho nunca cumplirá dicha mortificación (aunque jure a su amo lo contrario), sino que se atiborrará a escondidas la misma noche elegida por su amo para llevar a cabo el ayuno salvador.

Por si fuera poco, cuando a la mañana del día siguiente los burladores le anuncian al escudero que la infanta ha recobrado su prístino estado (capítulo 61 de Lesage), éste duda y se pregunta si no ha soñado que comía, claro guiño a las discusiones de los personajes cervantinos acerca de la veracidad de la bajada a la cueva de Montesinos o del viaje a los lomos de Clavileño. En estos capítulos de su libre adaptación, Lesage ofrece, pues, a sus lectores un flori-

[19] No cabe la menor duda de que Lesage se inspira en estos episodios, como lo demuestra una alusión transparente puesta en boca de don Quijote y dirigida a Sancho. En efecto, cuando éste tiene que ayunar para desencantar a Burlerina, le dice irónicamente su amo para convencerle de que es muy poco lo que se le pide a cambio del desencanto de la infanta: «*Que ferais-tu donc, mon ami, s'il fallait te donner dix mille coups de fouets?*» («¿Qué harías amigo, si tuvieras ahora que darte diez mil azotes?») [*NADQ*: 59, 609].

legio de elementos cervantinos y avellanedescos que remodela a su antojo, jugando a la vez con ambos hipotextos quijotescos.

Otro aspecto, más estructural, de este proceso de «cervantización» de la obra de Avellaneda es la profunda metamorfosis de Alisolán. En la novela apócrifa el seudo historiador arábigo era una figura insulsa (una imitación meramente formal de Benengeli), que el escritor francés dota de un espesor y de un grado de refinamiento que lo asemejan en muchos aspectos al historiador ficticio cervantino (Bahier-Porte: 2006: 257-263). Sus reflexiones irónicas, el tono escéptico con el que glosa las acciones de los personajes y los comentarios metaliterarios que introduce por momentos permiten establecer una connivencia lúdica y crítica con los lectores, que recuerda también la *manera* cervantina.

Pero la novedad más importante que muestra la deuda de Lesage con Cervantes es la presencia en las *Nouvelles aventures* de numerosos personajes que también resultan ser lectores del *Quijote* de 1605. En diversas ocasiones éstos debaten abiertamente de los méritos y de los defectos de la Primera parte de la novela (atribuida a Benengeli) y varios de ellos aluden incluso (aunque de forma más velada) a episodios de la Segunda. Los pasajes más representativos de esta tendencia a introducir comentarios sobre el *Quijote* original son los capítulos el 45 y 60 donde varios personajes reunidos en la Corte discuten acerca de los méritos de la Primera parte cervantina. Varias de las reflexiones acopiadas en estos capítulos retoman críticas de Pierre Perrault (especialmente acerca de la verosimilitud o la mezcla reprensible de los géneros), pero la polifonía observable en ellos recuerda el espíritu de la novela de Cervantes. En efecto, como en los capítulos 3 y 4 del texto de 1615, se somete a un examen crítico (y en ocasiones irónico) el *Quijote* primitivo, pero no domina claramente ningún punto de vista y dista mucho de existir una opinión unánime sobre la obra. Como el alcalaíno, el escritor francés no es el autor de una preceptiva literaria sino un auténtico novelista que examina de forma dinámica y abierta las diferentes facetas del problema. Plantea de manera más intuitiva que teórica la cuestión de la interacción Avellaneda-Cervantes y no es de extrañar por lo tanto que a veces su escritura contradiga en la práctica lo que proclaman sus propios personajes o lo que él mismo afirma en su prefacio.

Para terminar este recorrido, conviene volver en efecto a los preliminares de la obra que, bien mirado, también reflejan a su manera la relación ambivalente de Lesage con sus dos modelos españoles. Paradójicamente, la estrategia discursiva de este prefacio, aparentemente escrito en defensa de Avellaneda, no está muy alejada de la que utiliza el propio Cervantes para captar la simpatía de sus lectores en el prólogo de 1615. El alcalaíno se quejaba en él de los injustos ataques de Avellaneda a su persona y se presentaba como la «víctima» de una impostura; el escritor galo, invirtiendo especularmente esta situación (pero retomando el mismo esquema), retrata a Avellaneda como un novelista injustamente despreciado a pesar de sus indudables

cualidades literarias y toma su defensa para rescatarlo del olvido. El prólogo de 1615 y el prefacio de 1704 tienen de este modo una semejanza estructural: presentan a los lectores una víctima inocente (en el primer caso Cervantes, en el segundo Avellaneda), y solicitan su participación (explícitamente en el prólogo cervantino y más implícitamente en el prefacio lesagiano) para que estos sean árbitros y jueces en esta contienda literaria.

Así pues, a lo largo de su obra, el novelista francés no duda en prolongar a Avellaneda inspirándose en la Segunda parte cervantina, lo que permite matizar considerablemente tanto su elogio del continuador como las críticas que dirige a Cervantes. Al asumir esta doble herencia, la obra de Lesage desvela intuitivamente la complementariedad dialéctica entre sus dos modelos españoles, que no solo se oponen sino que dialogan y se enriquecen mutuamente, para el mayor gusto de los lectores, no solo franceses, sino también ingleses, alemanes y holandeses que reservaron una buena acogida a su obra[20].

3. De las *Nouvelles aventures* a la «imitación recíproca»: la posteridad crítica de Lesage

Para Lesage –quizá porque escribe antes de Mayans[21] y del proceso de «canonización» de Cervantes–, no tenía nada escandaloso reconciliar literariamente a Avellaneda con su modelo, pensado sus obras en una relación dialéctica. Se adelantó de este a modo un sector de la crítica cervantina que contempla seriamente hoy en día la posibilidad de una «imitación recíproca»[22]

[20] La adaptación de Lesage conoció en efecto un notable éxito con diez ediciones en vida del autor (entre 1704 y 1741) y varias traducciones (al inglés, al alemán y al neerlandés) entre 1705 y 1718. Para estos aspectos editoriales y para un análisis de la recepción de la obra de Lesage remito al estudio introductorio de mi edición (Alvarez: 2009: 87-101).

[21] Recuérdense las palabras muy duras del valenciano acerca de Avellaneda en su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, fechada de 1737: «es digno del desprecio que ha tenido» y «no hay hombre de buen gusto que haga aprecio de él» (Mayans: 1972: 62-63). Estos juicios muy negativos contrastan con el elogio que hace de Cervantes y sus escritos.

[22] La expresión fue acuñada por Alfonso Martín Jiménez en su libro *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte, una imitación recíproca* (2001). Sin embargo, empieza a plantearse seriamente esta cuestión en los años 70 a partir de la edición de Martín de Riquer (1972), y asoma ya la idea de una influencia profunda de Avellaneda en el *Quijote* de 1615 a partir del artículo de Albert Sicroff (1975), que contempla la posibilidad de una imitación de Avellaneda por Cervantes que abarque la totalidad de la Segunda parte cervantina. Asimismo, pero con una perspectiva un poco distinta, los diversos artículos de Nicolás Marín (recogidos en 1994) y de Carlos Romero Muñoz (en los años 90) aportan nuevos datos al respecto. Otros pasos decisivos fueron luego el libro de James Iffland (1999), la edición de Luis Gómez Canseco (en el año 2000 en su versión inicial, pero ampliada y profundamente revisada en 2014), y los diversos trabajos de Alfonso Martín Jiménez (especialmente 2005 y 2014).

entre ambos autores. Sin embargo, antes de que surgiera este planteamiento teórico, se expresaron en la estela directa de Lesage otros actores esenciales que permitieron dar a las ideas del novelista francés una mayor difusión, convirtiéndolo en una suerte de precursor de esta línea interpretativa.

La primera etapa de este proceso hacia un mayor reconocimiento de Avellaneda tuvo lugar en España, donde casi tres décadas después de publicarse la adaptación de Lesage se reeditó por vez primera la novela apócrifa, bajo el patrocinio de Agustín Montiano y Blas Antonio Nasarre. Montiano y Nasarre retoman entonces buena parte de los argumentos del francés a favor del continuador, cuidando empero de no pronunciarse directamente acerca de los supuestos «préstamos» de Cervantes a Avellaneda[23]. En el «Juicio de esta obra», Nasarre (ocultado bajo el seudónimo de Isidro Perales y Torres) prefiere remitir a Lesage por lo que a esto respecta y atenerse a lo que dice el *Diario de los Sabios* (*Journal des Savants*), que había reseñado las *Nouvelles aventures* en 1704. En cambio, asume la defensa de las cualidades literarias de Avellaneda, lo que constituye ya un primer paso en el proceso hacia una reconsideración de la relación entre Cervantes y su émulo. Algunos de sus juicios se aparentan a una especie de malabarismo intelectual (¿cómo defender en efecto a Avellaneda sin dar la impresión de rebajar demasiado a Cervantes?), pero no dejan de ser sugerentes algunos de los argumentos expuestos, que al parecer son de su propia cosecha:

> No se puede disputar la gloria de la invención de Cervantes; aunque no es inferior la de la imitación de Avellaneda […] y assí parece que el ingenio no necesita de hacer muy grandes esfuerzos para los primeros descubrimientos; pero necesita de mayor fecundidad y estudio para añadir a lo inventado, porque la materia está ya apurada, y *lo que falta por descubrir está menos expuesto a los ojos*[24].

Resulta aquí especialmente interesante la intuición según la cual ambos autores participan de una manera diferente pero complementaria en el proceso de creación. Especialmente llamativo es también el hecho de que se pre-

---

Por fin, pueden citarse mi propio libro (2014) y, de aparición aún más reciente, el volumen coordinado por Hanno Ehrlicher (2016), titulado *El otro «Don Quijote». La continuación de Avellaneda y sus efectos*.

[23] Montiano (en su aprobación) y Nasarre (en su juicio de la obra) se inspiran ambos en Lesage, pero Nasarre cita además muy extensamente la reseña publicada en el *Journal de Savants* del 31 de marzo de 1704, muy favorable en conjunto a la obra del escritor francés. Acerca del contexto de aparición de esta primera reedición española de la continuación de Avellaneda y acerca de los argumentos utilizados por Montiano y Nasarre para rescatar al continuador véase Joaquín Álvarez Barrientos (2006: 13-41).

[24] Véase Isidro Perales y Torres (seudónimo de Blas Antonio Nasarre) (1972: 249-250) [mía la cursiva].

sente al continuador como alguien que desvela aspectos de la obra primera que en cierto sentido permanecían ocultos, pero latentes en ella.

La segunda etapa importante en la recepción de las ideas de Lesage tuvo lugar mucho más tarde y salió a la luz en un momento en que precisamente parecía haber caído en el olvido la hipótesis más polémica del novelista francés. Hubo que esperar en efecto hasta el siglo XIX para que el autor de las *Nouvelles aventures* tuviera un auténtico defensor, es decir, un crítico que asumiera la totalidad de sus planteamientos. Alguien que le diera la razón no solo cuando defiende el valor del texto de Avellaneda, sino también que se adhiriera a su afirmación más escandalosa a ojos de muchos, a saber que el mismo Cervantes había imitado a su competidor. A mediados del siglo XIX Alfred Germond de Lavigne –gran admirador de Lesage– desarrolló y teorizó ambas ideas abrigándose explícitamente detrás de la autoridad del novelista, que entonces era ya un escritor reconocido y había pasado a formar parte del canon en Francia.

Lavigne publicó en 1852 un trabajo relativamente extenso titulado *Les deux Don Quichotte. Études critiques faisant suite à l'œuvre de Fernandez Avellaneda* y al año siguiente, en 1853, una traducción crítica de la novela apócrifa acompañada de numerosas notas y comentarios, que retomaba a modo de introducción el texto antes mencionado. Lavigne no es un crítico de primera categoría ni tampoco un traductor excelente, pero es un trabajador concienzudo y meticuloso, buen conocedor de la literatura del Siglo de oro. Con razonables argumentos, sostiene que el continuador de Cervantes ha sido juzgado a menudo con una buena dosis de mala fe, a partir de unas explicaciones que muchas veces poco tienen que ver con su calidad literaria intrínseca. En su opinión, la novela apócrifa no merece el desprecio con el que ha sido tratada y por ello quiere que los lectores franceses puedan juzgar por sí mismos a partir de una traducción fidedigna de la misma (Lavigne: 2006: 21):

> je me suis imposé un devoir nouveau, celui d'établir que la seconde partie du *Don Quichotte*, signée par le pseudonyme [Avellaneda], ne mérite pas le jugement passionné sous lequel elle s'est traînée jusqu'à ce jour, et n'est pas, assurément, une œuvre insipide, pédantesque, obscène, ainsi qu'on l'a dit.[25]

En su afán rehabilitador, Lavigne omite a veces deliberadamente algunos detalles que podrían perjudicar su demostración, lo que no deja de ser paradójico. Es sintomático a este respecto que, en su largo estudio, subraye que

[25] «Me he impuesto un deber nuevo, el de establecer que la segunda parte del *Quijote*, firmada por el seudónimo [Avellaneda], no merece el juicio lleno de pasión con el que se ha juzgado hasta hoy, y no es, desde luego, una obra insípida, pedante, obscena, como se ha venido diciendo» [todas las traducciones del texto de Lavigne son mías].

el continuador no es obsceno y que en su traducción enmiende discretamente o pase simplemente por alto los pasajes más escatológicos de la obra apócrifa. No obstante, es por lo demás un traductor relativamente fiel y a él debemos la primera –y única– auténtica traducción al francés del *Quijote* de 1614.

A lo largo de su estudio y de las notas que acompañan su texto, también trata de brindar varios argumentos a favor de una «imitación recíproca» (vale decir, de Cervantes hacia Avellaneda). Siguiendo la huella de Lesage, pero aduciendo argumentos más explícitos, afirma que existen varias correspondencias entre las dos Segundas partes del *Quijote* y que, cuando se observan semejanzas entre las dos, fue Cervantes quien imitó a su continuador y no al revés. Los ejemplos en su opinión más dignos de ser sometidos a examen son el episodio de las Cortes de la Muerte y el retablo de Maese Pedro, que el traductor francés relaciona respectivamente con los capítulos 26 y 27 de Avellaneda, en los que don Quijote se topa con unos actores en una venta e interrumpe la representación de la obra de Lope *El testimonio vengado* (Lavigne: 2006: 33):

> Ainsi Avellaneda, le premier, met don Quichotte aux prises avec une troupe de comédiens (chap. XXVI). Cervantès reprend cet épisode et en fait l'aventure du char des *Cortès de la mort*. Plus loin (chap. XXVII) Avellaneda fait assister don Quichotte à une répétition d'une comédie de Lope de Vega, dans laquelle il prend fait et cause pour une reine calomniée, met l'épée à la main, injurie les acteurs et les défie; Cervantès en a imité son épisode des marionnettes.[26]

En las notas de su traducción Lavigne completa su argumentación indicando convergencias adicionales que también irían en el sentido de una imitación de Avellaneda por Cervantes. Apunta por ejemplo que existe una curiosa analogía entre la carta que el Sancho cervantino le escribe a su esposa (capítulo 36 del *Quijote* de 1615) y la que le manda el escudero apócrifo a su mujer en el capítulo 35 de la novela apócrifa (Lavigne: 2006: 438 n. 6). Uno de los argumentos que saca a colación para explicar que no se hayan tenido en cuenta estas semejanzas en España es el temor a que esto atentara contra la fama de Cervantes (Lavigne: 2006: 32-33). Considera que Clemencín no pudo ignorarlas en su magnífica edición del *Quijote*, pero que probablemente no las mencionó en sus notas por esta razón, limitándose a señalar coincidencias textuales sin trascendencia y silenciando en cambio semejanzas de mayor alcance.

[26] «Así pues, Avellaneda, fue el primero en enfrentar a don Quijote con un grupo de farsantes (cap. XXVI). Cervantes retoma este episodio y lo convierte en la aventura del carro de las Cortes de la Muerte. Más adelante (cap. XXVII) hace que don Quijote asista al ensayo de una comedia de Lope de Vega, en la cual toma la defensa de una reina calumniada, desenvaina la espada, insulta a los actores y los desafía; Cervantes sacó de ello su episodio de los títeres». Acerca de la semejanza entre ambos episodios de Cervantes y Avellaneda, Lavigne añade otros comentarios en sus notas (2006: 430 n. 4 y 431-432 n. 3).

Huelga decir que la actitud de Lavigne, como la de Lesage, no es totalmente neutral y que carga las tintas en su deseo de «rescatar» el libro de Avellaneda. Influido en más de una ocasión por los prejuicios de su tiempo habla por ejemplo de «plagio» de Cervantes (Lavigne: 2006: 32), término en absoluto adaptado para caracterizar la reutilización creativa que hace el autor del *Quijote* de materiales inspirados en la obra de su competidor. A pesar de que adopte a veces un tono perentorio y un tanto moralizador, no deja de ser sin embargo un observador sesudo y escrupuloso. Con argumentos innegables demostró que las relaciones textuales entre Cervantes y Avellaneda nunca se habían estudiado de forma seria y rigurosa hasta la fecha. Lo hizo de forma a veces desmañada, pero tuvo el mérito de reabrir el debate, descartando falsas evidencias, y fundando sobre todo su demostración en un indudable conocimiento tanto de la novela de Cervantes como de la de su continuador apócrifo.

En resumidas cuentas, la obra híbrida de Lesage, a medio camino entre Cervantes y Avellaneda, brinda un valioso testimonio acerca de la recepción del *Quijote* «auténtico» y de su continuación «apócrifa». El encomio del continuador y el modo tajante con el que el novelista apunta en su prefacio la deuda de Cervantes respecto de su competidor no han de tomarse empero al pie de la letra. En el cuerpo de la novela estos juicios se matizan en efecto para dar lugar a un cuestionamiento dinámico y a una problematización fecunda acerca de la relación Cervantes-Avellaneda.

Lesage, en tanto que novelista, explora intuitivamente las correspondencias y las interacciones entre ambos textos y prolonga novelísticamente este diálogo, reconciliando a su manera, no los autores sino sus obras respectivas. La mejor prueba de ello es el profundo proceso de «cervantización» (temático pero sobre todo estructural) observable a lo largo de las *Nouvelles aventures*. Mientras que Avellaneda había «alemanizado» en cierto modo la obra cervantina (Alvarez Roblin: 2014: 281-322), convirtiendo a los protagonistas en ejemplos *ex contrario* y siguiendo un eje demostrativo, el novelista francés recorrió el camino inverso traduciendo la obra del continuador a otro paradigma novelesco más abierto y más afín al modelo cervantino.

La obra experimental de Lesage puede considerarse retrospectivamente el primer embrión de una tendencia crítica actual, que considera –con muy diversos matices y resultados a veces harto diferentes– las Segundas partes de Cervantes y Avellaneda como complementarias, es decir, como el fruto de una imitación y de una emulación mutuas. Así pues, hemos de reconocerles a Lesage y a sus «continuadores» –españoles y franceses– el haber planteado un apasionante debate que, a cuatrocientos años de la muerte de Cervantes, todavía sigue abierto.

David Álvarez Roblin
Université de Picardie-Jules Verne

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (2006) «El *Quijote* de «Avellaneda» en el siglo XVIII». *El* Quijote *en el Siglo de las Luces español*. Enrique Giménez (coord.). Alicante. Universidad de Alicante. 13-41.

ALVAREZ ROBLIN, David. (2014) *De l'imposture à la création: le «Guzmán» et le «Quichotte» apocryphes*. Madrid. Casa de Velázquez.

ALVAREZ ROBLIN, David. (En prensa) «Entre Avellaneda et Cervantès: les paradoxes des *Nouvelles aventures* de Lesage». *Actes du colloque «Lesage 2015» (15-16 octobre 2015)*. Christelle Bahier-Porte y Christophe Martin (Eds.). Paris. Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

ALVAREZ, David (Ed.) (2009) «Introduction». Alain-René Lesage. *Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche*. París. Honoré Champion. 21-85.

BAHIER-PORTE, Christelle. (2006) *La Poétique d'Alain-René Lesage*. París. Honoré Champion. 238-285.

BARDON, Maurice. (1931) *«Don Quichotte» en France au XVIIe et au XVIIIe siècle (1605-1815)*. París. Honoré Champion. I. 407-424.

CANAVAGGIO, Jean. (2005) *«Don Quichotte» du livre au mythe. Quatre Siècle d'errance*. París. Fayard.

CERVANTES, Miguel de. (1998) *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. Barcelona. Instituto Cervantes-Crítica.

EHRLICHER, Hanno (Ed.) (2016) *El otro «Don Quijote». La continuación de Avellaneda y sus efectos. Mesa Redonda. Nueve Serie. 33*.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. (2014) *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Luis Gómez Canseco. Madrid. Real Academia Española-Centro para la edición de los clásicos españoles.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. (2000) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Luis Gómez Canseco. Madrid. Biblioteca Nueva.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. (1972) *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Madrid. Espasa-Calpe. 3 vóls.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. (1971) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Fernando García Salinero. Madrid. Castalia.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. (2006) *Don Quichotte*. Traducción de Alfred Germond de Lavigne [1853]. Edición de David Alvarez. París. Klincksiek.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. (1853) *Don Quichotte*. Traducción de Aflred Germond de Lavigne. París. Didier.

GERMOND DE LAVIGNE, Alfred. (1852) *Les deux «Don Quichottes». Étude critique sur l'œuvre de Fernandès Avellaneda, faisant suite à la 1ère partie du «Don Quichotte» de Cervantès*. París. Didier.

GERMOND DE LAVIGNE, Alfred (Trad.) (2006) «Introduction». Alonso Fernández de Avellaneda. *Don Quichotte*. Edición de David Alvarez. París. Klincsieck.

GÓMEZ CANSECO, Luis (Ed.) (2014) «Anejos – 1615: del *Quijote* al *Quijote*». Alonso Fernández de Avellaneda. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid. Real Academia Española-Centro para la edición de los clásicos españoles. 519-534.

IFFLAND, James. (1999) *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid-Fráncfort. Iberoamericana-Vervuert.

JOLY, Monique. (1996) *Études sur «Don Quichotte»*. París. Publications de la Sorbonne.

JOURNAL DES SAVANTS. Lundi 31 mars 1704. 207-208.

LAUFER, Roger. (1971) *Lesage ou le métier de romancier*. París. Gallimard. 1971. 54-110.

LESAGE, Alain-René. (1704) *Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche, composées par le licencié Alonso Fernandez de Avellaneda; et traduites de l'espagnol pour la première fois*. París. En casa de la viuda de Claude Barbin.

LESAGE, Alain-René. (2009) *Œuvres complète. Tome X. Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche*. Edición de David Alvarez. París. Honoré Champion. 2009.

LINTILHAC, Eugène. (1893) *Lesage*. París. Hachette.

MARÍN LÓPEZ, Nicolás. (1994) *Estudios literarios sobre el Siglo de oro*. Edición al cuidado de Agustín de La Granja. Granada. Universidad de Granada. 199-313.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2001) *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte, una imitación recíproca*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2005) *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid. Biblioteca Nueva.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2014) *Las dos Segundas partes del «Quijote»*. Valladolid. Repositorio documental de la Universidad de Valladolid. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/7092

MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1972). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* [1737]. Edición de Antonio Mestre. Madrid. Espasa-Calpe.

PERALES Y TORRES, Isidoro [seudónimo de BLAS NASARRE, Antonio] (1972). «Juicio de esta obra» [1732]. Alonso Fernández de Avellaneda. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Madrid. Espasa-Calpe. III. 249-250.

PERRAULT, Pierre. (1930) *Critique de Dom Quichotte* [1679]. Edición de Maurice Bardon. París. Presses Modernes. 1930.

ROMERO MUÑOZ, Carlos. (1991) «La invención de Sansón Carrasco». *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 27-69.

ROMERO MUÑOZ, Carlos. (1990) «Nueva lectura de *El retablo de Maese Pedro*». *Actas del Primer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 95-130.

SICROFF, Albert A. (1975) «La segunda muerte de Don Quijote como respuesta a Avellaneda». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 24. 267-291.

Ana L. Baquero Escudero
Azorín ante los personajes del *Quijote*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 39-53

AZORÍN ANTE LOS PERSONAJES DEL *QUIJOTE*

Azorín y sus contemporáneos, lectores de los clásicos

Resulta hoy una afirmación indiscutible la del interés y admiración de los autores de principios de siglo por el legado de nuestros clásicos literarios. Así lo mostró, en un excelente trabajo, Florit Durán (1999), mientras Ana Suárez (1981) destaca, de entre todos sus autores áureos preferidos, la figura de Cervantes. Si el *Quijote* cervantino había alcanzado un destacadísimo lugar en el pensamiento literario decimonónico, en 1898, como señala Montero Reguera (2001), puede hablarse de una nueva canonización de la obra, similar a la de los románticos alemanes. En las aproximaciones a la obra cervantina se aprecia, por lo demás, un nuevo concepto de crítica literaria de carácter impresionista y psicológico iniciada, según Montero Reguera, por Madariaga. En general Cervantes y su obra son erigidos en símbolos asociados a la situación de España en esos momentos, de manera que el héroe cervantino –como indica Montero Reguera (2005: 79)– se convierte en paradigma y ejemplo para lograr la regeneración nacional. A su vez, estos escritores proyectarán en la obra cervantina sus propias concepciones filosóficas y estéticas.

De entre la abultada nómina de autores interesados, en estas fechas, por nuestra tradición áurea destaca, sin lugar a dudas, el nombre de Martínez Ruiz. Inman Fox (1983) señaló, al respecto, cómo Azorín se adentró en nuestro pasado literario a la búsqueda del espíritu español, transformando, como otros autores del momento, a D. Quijote en el personaje capaz de personificar lo que, con visos todavía románticos, se llamaba *el alma española* (Ferrari: 2006). Desde luego la interpretación crítica que de los clásicos y, en concreto, de Cervantes lleva a cabo Azorín se aparta de lo que podríamos catalogar como crítica académica o erudita[1]. El escritor ponderó, esencialmente, la

[1] Martínez Cachero (2000) habla, con todo, de un cuidadoso equilibro en la obra azoriniana entre crítica psicológica y erudita.

vigencia de un texto clásico desde la vertiente estética del presente, de forma que buscó la coincidencia de sensibilidad, pensamiento y estilo entre escritores separados por el tiempo. A lo que aspira, en fin, Azorín es a hacer vigentes y contemporáneas esas obras pertenecientes a un pasado alejado. Desde luego en la que Lozano Marco (1998) ha considerado tetralogía crítica azoriniana dedicada a la literatura española –constituida por *Lecturas españolas*, *Clásicos y modernos*, *Los valores literarios* y *Al margen de los clásicos*–, cabe hallar textos que podríamos estimar programáticos en relación a su visión de los clásicos. Singularmente representativo es el *Nuevo prefacio* que añadió a sus *Lecturas españolas*, en tanto sintetiza perfectamente la lectura de los clásicos defendida por él. Ante la pregunta de qué es un clásico, responde Azorín:

> Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna (…) Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: Un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posterioridad (1998: 698).

De tal manera que las diferentes épocas verán en esas mismas obras el reflejo de su sensibilidad, y la obra artística, lejos de presentarse como un todo inmutable, se transformará, sometida a ese continuo y dinámico proceso de lecturas diversas. Desde tal postura el *Quijote* le parece a Azorín la obra más vital de nuestras letras, al ofrecérsenos, a la luz de una amplia visión histórica, como un texto interpretado a partir de presupuestos sin duda bien distintos.

La inspiración libresca de Azorín

Como muy bien mostrara Inman Fox (1983) Azorín más que inspirarse en la directa observación de la realidad lo hace en los libros. Será, precisamente, esta práctica lo que lo llevará, en muchas ocasiones, a reescribir las obras maestras de la literatura española.

Especialmente interesante resulta, al respecto, el artículo titulado «Los libros»[2]. Allí el escritor llegaría a afirmar que los libros sustituyen a la vida y lo hacen bien por *interposición* bien por *suplantación*. Si en el primer caso el libro se interpone entre la realidad y nuestra sensibilidad que no puede dejar de evocar el recuerdo de un libro al situarse ante esta, en el segundo el libro suplanta nuestra personalidad, «nos creemos, con la absorción del libro, el libro famoso, una persona distinta de la que somos» (1963: 403). Ante la obra

[2] Es uno de los artículos recogido en *Con permiso de los cervantistas*. Sobre la conformación de esta obra véase Martínez Cachero (2000).

azoriniana cabría, sin embargo, preguntarse, en muchas ocasiones, si lejos de haberse operado una transformación en el lector Martínez Ruiz, no ha sido el propio texto original el transformado por la lectura azoriniana, en un proceso inverso al apuntado por el autor.

Como quiera que sea lo que parece indiscutible es que la materia cervantina alcanza un llamativo despliegue en la obra de Martínez Ruiz. Junto al teatro (*Cervantes o la casa encantada*), o la novela –siempre azoriniana– (*Tomás Rueda*), encontramos el ensayo (*La ruta de D. Quijote*) y numerosos artículos y cuentos. Tanto Cruz Rueda (1949) como Catena (1973) llevaron a cabo, respectivamente, un detallado recorrido por las obras de Azorín de temática cervantina entre las que, sin duda, destacan las publicadas en torno a la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes: *Con Cervantes* y *Con permiso de los cervantistas*[3]. Tanto el autor como su obra se convierten, de este modo, en el punto de partida de muchos de los textos azorinianos. De la biografía de Cervantes al autor le atrae, especialmente, el periodo de madurez, como ha estudiado Manso (1994), mientras que la obra cervantina dará lugar a una amplísima variedad de textos en los que no siempre resulta fácil deslindar el análisis crítico y la creación literaria, hasta tal punto se imbrican y entrecruzan ambos.

Consciente de la amplitud de la materia objeto de interés del presente estudio, resulta forzoso establecer unos límites dentro de la misma. Por ello centraré mi propósito, en esta ocasión, en el análisis único de los personajes del *Quijote*.

Los personajes del *Quijote* en la obra azoriniana

Uno de los grandes problemas a los que se enfrenta cualquier estudioso de Martínez Ruiz tiene que ver, indudablemente, con la naturaleza genérica de sus textos, difícil de establecer conforme a parámetros tradicionales. En relación con el objeto de nuestro estudio, y dado que la presencia de los personajes quijotescos suele darse en textos de breves dimensiones, habrá que partir de la delimitación entre aquellos en que tales figuras son revisadas desde una interpretación crítica y aquellos en que son motivo de un tratamiento literario. La diferencia entre lo que, bajo tal enfoque, podemos denominar artículos y cuentos no siempre resulta nítida. Si Martínez Cachero (1986), tratando ese singular maridaje entre crítica y creación, habló de los cuentos-crítica azorinianos, especialistas en la cuentística del autor como Baquero Goyanes (1968), Martínez del Portal (1998) o Vidal Ortuño (2007) no han

[3] También *La ruta de D. Quijote* responde a motivaciones extrínsecas vinculadas, entonces, al tricentenario del *Quijote (I)*. Sobre Azorín y Cervantes véase también Sánchez (1999) y Martínez Torrón (2005).

podido dejar de evidenciar la complejidad de tal parcela de la narrativa del autor, desde tal perspectiva.

En esta los cuentos que se construyen en torno a los personajes cervantinos se constituyen como una parte considerable de esas abundantes recreaciones literarias, a las que tan aficionado fue el escritor[4]. Conforme a la catalogación establecida por Genette (1989), en lo que él denominó el amplio campo de las relaciones transtextuales, el caso de la recreación estaría vinculado a la hipertextualidad, definida por el crítico como la relación en que un texto se deriva de otro, aquí por directa transformación. El texto cervantino se constituiría, pues, como el hipotexto del que surgiría el nuevo hipertexto azoriniano. Sin embargo, y a tenor de la singular configuración que estas recreaciones presentan, no es inusual que también se dé en las mismas lo que Genette denomina intertextualidad, al producirse, tanto a través de la cita como de la alusión, la presencia efectiva en ellas de otros textos. En muchos casos tal situación da lugar al comentario crítico que, como se indicó, no resulta extraño en estas creaciones literarias, en las que en narrador menciona e incluso reproduce tanto textos del mismo Cervantes, como de otros autores. Citada de forma explícita en muchas ocasiones, en otras será solo la propia competencia lectora la encargada de advertir la referencia literaria. En cualquier caso únicamente los lectores, buenos conocedores de la tradición literaria clásica, reunirán las condiciones necesarias para llevar a cabo una plena y satisfactoria interpretación de estos textos azorinianos; con lo que lo libresco condiciona tanto la génesis como la recepción última del texto, en un cerrado círculo de correspondencias[5].

Los textos azorinianos en los que aparecen personajes del *Quijote* son numerosos. De entre todos ellos pueden ser destacadas sus compilaciones *Con Cervantes* (1947) y *Con permiso de los cervantistas* (1948)[6], en las que recogería textos aparecidos anteriormente en libros o en la prensa, más nuevas incorporaciones. En esta segunda no hay duda de que prima la valoración crítica –siempre azoriniana–, por lo que en su aproximación a la misma Martínez Cachero habla de artículos. Partiremos, pues, de ella, con el fin de intentar precisar la interpretación de Azorín de estos personajes cervantinos y ver, después, cómo la misma alcanza y se proyecta en esos cuentos, concebidos ya desde la creación literaria.

Constituyéndose lo autobiográfico como un rasgo característico de la poética azoriniana, no puede extrañar que en sus juicios sobre los personajes cervantinos el autor vincule, en determinadas ocasiones, a estos con su crea-

[4] Sobre los tempranos antecedentes de las mismas véase Vidal Ortuño (2007: 45).

[5] Martínez Cachero incidió en esa abultada capacidad relacionante de Azorín que evidenciaba el copioso número de lecturas del escritor (2000: 196).

[6] Dada la característica movilidad de los textos azorinianos por obras diversas citaremos, en nuestro caso, cuando allí aparezcan, por estas dos recopilaciones.

dor. La relación entre D. Quijote y Cervantes aparece, así, desde planteamientos distintos pues si en un caso relaciona la aventurera vida del personaje con la de su autor –«Cervantes y el ideal» (1963)–, en otro la conexión se produce por una compartida melancolía –«Se va acabando» (1963)–. Más curiosa resulta la escisión que apunta en la doble proyección del escritor en sus dos protagonistas. Escribe así: «Cervantes, testigo inteligente, crítico, de su tiempo, es Sancho. Cervantes, aspirando a algo inconcreto e ideal, es Don Quijote» –«Sancho» (1963: 322)–. Incluso en esa búsqueda de proyecciones autobiográficas en sus figuras, Azorín llega a establecer un nexo de conexión entre el escritor y una de las figuras que más le atrae, Marcela, por su deseo y búsqueda de la soledad[7].

La insaciable curiosidad es, asimismo, otro de los rasgos que caracterizan la experiencia lectora de Azorín. En su revisión de algunas figuras del *Quijote* surgen, así, constantes preguntas sobre su delineación o comportamiento. La perplejidad se produce, por ejemplo, respecto a la muy compleja red de relaciones trabada en la doble historia de Cardenio y Dorotea –«Luscinda, la accidentada» (1963) o «Cardenio» (1963)–, o en el enigma sin resolver de Claudia –«El misterio de Claudia» (1963)– o en el de Leandra, que intenta explicar aquí apoyándose en Stendhal –«Leandra, indemne» (1963)–. Las preguntas sobre lo que les sucedería después a estos personajes resultan, por lo demás, habituales, y el acercamiento a los mismos con el objetivo de explicar sus íntimos mecanismos psicológicos, una constante en sus singulares interpretaciones críticas. Estas resultan, en ocasiones, tan arriesgadas que, podría decirse, introducen sentidos verdaderamente difíciles de percibir en el texto cervantino. Quizá uno de los casos más significativos sea el de la interpretación de la conducta de Camila. Ese nuevo concepto, defendido por él, de una crítica de marcado carácter psicológico resulta evidente en su artículo «La curiosa impertinente». Aquí el crítico llega a catalogar el *Curioso* como una verdadera novela psicológica, para interpretar la gradación en el carácter de la protagonista, como una actitud de rechazo originada por la desconfianza de Anselmo:

> Los sentimientos de Camila cuando husmeó la traza de su marido para convencerse de que Camila es inquebrantable, nos los podemos imaginar con certeza; debió de ser indignación. Debió de ser repugnancia (1963: 323).

Singularmente representativo resulta también el artículo «Los personajes secundarios» (1963). Aquí Martínez Ruiz manifiesta su personal atracción hacia esas figuras que apenas se dejan entrever un momento y de las que no volvemos a saber nada. Se refiere, así, a la curiosidad, por ejemplo, por saber lo que le

[7] «Marcela, en el *Quijote*, es en cierto modo un trasunto de Cervantes». «Cervantes y la soledad» (1963: 383).

ocurrió a D. Álvaro Tarfe tras conocer a D. Quijote[8]. También constituye un buen ejemplo de la posición azoriniana ante estos personajes secundarios, «Pedro Alonso» (1963). La transitoria aparición de este vecino de D. Quijote, que encuentra al caballero en mal estado y lo devuelve a su lugar, da pie a un marcado *crescendo* de interrogativas. Si para el autor este personaje –y aquí, sin duda, la interpretación crítica da pie a la invención literaria– es completamente ajeno a D. Quijote y su entorno, la referencia a que ha ido al molino a llevar una carga de trigo provoca ese cúmulo de ansiosas interrogaciones sobre a qué clase de molino ha ido, cómo es la carga de trigo, qué tipo de trigo, para qué lo destina y un largo etcétera que concluye con, nuevamente, la estrecha vinculación entre dicho personaje –admirado y pensativo– y el propio Cervantes.

Conforme a la personal estética azoriniana[9] advertimos, por otro lado, el interés del lector Azorín por detenerse en ese mundo de la realidad doméstica, de los objetos cotidianos, demorándose, asimismo, en esos pequeños detalles que, sin duda, pueden pasar desapercibidos a un lector poco atento. Recordemos, por ejemplo, su pregunta, en relación con el episodio del capitán cautivo, acerca del motivo por el que uno de los esclavos tira al mar el cofrecillo con las pertenencias de Zoraida («Cervantes y Zoraida»). La interpretación que, en el presente caso, hace el autor, de esta historia episódica, pone de manifiesto el indiscutible giro que Cervantes lleva a cabo respecto al motivo tradicional de «La hija del diablo» (Chevalier: 1999), al valorar como el personaje más entrañable al abandonado Agi-Morato. –«¡Hay que ver cómo se arranca los cabellos, cómo se mesa las barbas, cómo se revuelca en la arena y cómo da al viento sus lamentos doloridos!» (1963: 222)–.

La mencionada atención hacia esa realidad cotidiana se percibe, por lo demás, en muchos de estos artículos. En «Una minuta de Cervantes» (1963) el tema gira en torno, exclusivamente, a la comida que comparten Ricote y el resto de personajes. A partir de la anotación de Hartzenbusch la mirada azoriniana va desmenuzando, detalle a detalle, el texto. Si aquí es la comida y los utensilios utilizados, en «La biblioteca de Don Quijote» (1963) se detiene en presentar los libros del caballero, en un ejercicio de palpable *ucronía* –los folletines conviven con los libros de caballerías– habitual en su obra. En «Gazpachos» (1963) la preferencia sanchesca por tal comida da lugar a una amplia digresión sobre ella. Por su parte «El palacio ducal» (1963) llena también los vacíos del texto cervantino, al suponer cómo es este y qué tipo de vida llevan sus moradores, mientras que «La fruta» (1963) tiene como punto de partida la exclusiva alimentación de Basilio de estas.

Respecto a la interpretación del héroe cervantino, Azorín la ofrece con detalle en dos ocasiones muy claras. En «Los retratos» (1963) considera que la sustancia del héroe reúne tanto fantasía como meditación, para rechazar

[8] La respuesta la presentaría el escritor en uno de sus cuentos.

[9] Sobre lo esencial de la misma véase Lozano Marco (1998: 39).

las habituales representaciones del caballero que inciden solo en su fantasía imaginativa. Asimismo en «Una entrevista» (1963), y a propósito de la que tendrá con el hijo de D. Diego de Miranda, el crítico vuelve a destacar cómo a la vez que hombre de acción D. Quijote es un intelectual. Afirmación que se verá acompañada, como es habitual en estos artículos, de las reflexiones de otros autores como Campoamor y Saavedra Fajardo.

También en más de una ocasión Azorín manifiesta su visión de los duques. Si ella es calificada como «inteligente y discreta» –«Cervantes y el amor» (1963)–, en «El palacio ducal» (1963) la visión positiva se extiende a todos los moradores, resultando, asimismo, muy favorecedora la perspectiva que proyecta en «Cervantes y los duques» (1963).

Si en todos estos artículos hallamos la voz del autor que comenta, glosa o enjuicia episodios y personajes del *Quijote*, distinta es la situación planteada en «Una ilusión» (1963). Desde un primer momento el autor se sitúa en la interioridad del protagonista, al ser despertado por el ruido de los albañiles que tapan su biblioteca y por el olor a quemado de la hoguera con los libros. Es su inesperada reacción ante tales hechos –completamente consciente de ellos y dispuesto a fingir ante los otros– lo que constituye el objeto de este texto que, sin duda, bien podría catalogarse como cuento. De hecho, cabría hablar de la singular prolongación del mismo en un cuento como «Peor está que estaba»[10]. Aquí con el ama y la sobrina –ambas con nombres propios–, Sansón Carrasco y el cura y el barbero, como figuras principales, Azorín imagina que una nueva locura –asimismo de incitación literaria– se apodera del hidalgo, tras la desaparición de su biblioteca.

Especialmente interesante resulta, en último lugar, «El doctor Recio». Aquí inicia el autor su artículo con una encendida defensa de este personaje, para precisar inmediatamente: «Hice yo antaño un cuento sobre el suceso; voy ahora a exprimir la filosofía del suceso» (1963: 314). En el presente caso el escritor aborda el destino del personaje para referirse a su posterior situación decadente, tal como encontramos en «Se vuelven las tornas» (2004). Si al final del mismo hallamos la habitual referencia libresca –en este caso se pregunta si el personaje habrá leído a Maquiavelo–, no son infrecuentes las relaciones comparativas que el escritor maneja, para proyecta nueva luz sobre los personajes cervantinos. Recordemos, por ejemplo, «Leandra y Augusta» (1963), en donde, como en otros casos, el moderno término comparativo recae en un personaje galdosiano.

En definitiva, en este nutrido conjunto de textos, en los que la presencia de personajes del *Quijote* resulta evidente, observamos la conjunción, habitual en Martínez Ruiz, de glosa, comentario y valoración crítica –apoyada, a veces, en análisis comparativos–, más continuas referencias librescas que evidencian la amplia cultura del autor. A lo que se une, de manera muy clara en

[10] Incorporado como apéndice por Vidal Ortuño (2004).

«Una ilusión», pero también de forma menos perceptible en otros textos, la invención y creación personal.

Revisada la producción crítica de Martínez Ruiz, vinculada a estas figuras de ficción, ocupémonos ya de su producción cuentística. Sin duda una de las notas más llamativas respecto a ella tiene que ver con la ya mencionada dificultad de establecer sólidas fronteras divisorias entre especies distintas, de manera que el contrapunto ensayo/creación literaria será habitual en la misma.

Del *Quijote* los personajes más presentes en tales cuentos serán los protagonistas quienes se ven, con todo, acompañados por otros como los duques, Dulcinea y diversos secundarios, entre los que destacan D. Álvaro Tarfe, el doctor Recio y D. Diego de Miranda. No deja de ser significativo que en ese número que se publicó en 1919 en *La Novela Corta*, con los comentarios a doce capítulos de la obra por parte de una docena de destacadas figuras, Azorín eligiera, precisamente, el cap. XVI de la Parte II, para trazar uno de esos singulares retratos *ucrónicos* de D. Diego[11] –«Vive en Madrid, en un hotel rodeado de ameno jardín (…) Fue ministro, por casualidad, una vez» (Sanz Cuadrado: 1948: 292). Uno de los textos de más temprana aparición sobre personajes cervantinos delata ya la preferencia del autor por tal figura. Publicado en primera instancia en 1905, «El Caballero del Verde Gabán» pasará a formar parte de *Lecturas españolas*, para incluirse finalmente en *Con Cervantes*. Tal texto puede servirnos de ejemplo representativo, acerca de la personal forma azoriniana de aproximación a los personajes cervantinos. El narrador inicia el texto con la aparición en la casa del Caballero del Verde Gabán, de D. Quijote. Si en principio introduce ciertas matizaciones a la hora de abordar la interioridad de los personajes –«tal vez un poco ansiosos por la tardanza», «acaso en sus ojos hay esa vaga melancolía» (1981: 21)–, que amplía al imaginar la posible reacción de los vecinos, después no duda en explorar la perpleja reacción de padre e hijo. De hecho, la inmersión en la interioridad de los personajes cervantinos –tan extraña a la poética de la época del escritor y esencialmente sugerida y esbozada en el *Quijote*– se constituirá en una de las prácticas habituales de Azorín en estas recreaciones. También se advierte en ella la rigurosa incorporación de textos del *Quijote*, junto con los del propio escritor, reunidos en armónica y regular convivencia. Como destaca, de manera verdaderamente llamativa, la presentación de todo un ambiente cotidiano en el que se demora, con particular complacencia, el autor –«los muebles están colocados simétricamente […] los manteles no están nunca manchados ni se verá jamás un desgarrón en los atavíos de las camas» (1981: 23). Si al traductor morisco no le parece conveniente reproducir la descripción de una casa de un rico labrador y la omite, muy diferente son, sin dudas, las preferencias estéticas azorinianas[12]. Finalmente se advierte, de forma notoria, la voz ya no solo del narrador sino también del crítico quien, además de introducir

[11] Sobre el concepto de *ucronía* en la cuentística del autor véase Vidal Ortuño (2007: 214).

[12] En el artículo «La casa de Miranda» (1963) el autor confrontaba, a partir del episodio cervantino, las formas diferentes de concebir la descripción, en la historia literaria.

nuevas referencias intertextuales –en esta ocasión de la propia obra cervantina[13]–, manifiesta con toda explicitud su interpretación del episodio, al concluir del mismo el fuerte contraste entre los ímpetus del idealismo y la seguridad y bienestar de un confortable prosaísmo.

Como es frecuente en sus recreaciones literarias Martínez Ruiz se permite retocar, variar y, desde luego, ampliar los textos cervantinos, en ese continuo deseo por llenar huecos, consecuencia de su insaciable curiosidad lectora. Por lo general suelen ser más habituales las prolongaciones que los preliminares ausentes en Cervantes, pero también encontramos estos últimos. Este sería el caso del cuento «La primera salida» (1981). Tras una demorada presentación de los desastrosos efectos que la compra de libros ha causado en la hacienda del hidalgo, el narrador nos lo muestra dispuesto a cambiar de vida. Para ello acude a un criado que descubre sus proyectos al ama y la sobrina. Aconsejadas por Sansón Carrasco para que no lo retengan, el relato concluye con el acercamiento al conflictivo estado de ánimo del caballero y la destemplada despedida del innominado criado. Muy distinto es el tipo de transformación que percibimos en otro de estos textos preliminares que se incluye en su novela *Capricho*, obra que se conformó, a su vez, a partir de un cuento del mismo Azorín (Martínez del Portal: 1998: 440). Aquí el narrador que acude a diversas figuras literarias para plantearles el dilema que ha ocupado la parte anterior, se encuentra con un Alonso Quijano que lo invita a comer. La presentación del ambiente cotidiano en que vive el personaje ocupa el centro del capítulo, así como el *leit motiv* de la idea que se ha apoderado del mismo. Precisamente el relato concluye en el momento en que va a exponerle al narrador en qué consiste tal idea. Como Martínez del Portal (1993) estudiara, nos encontramos aquí con uno de esos relatos sin desenlace, tan típicos del escritor alicantino, si bien, en este caso, la competencia lectora puede suplir fácilmente tal carencia.

Pero serán, sin duda, las prolongaciones de las vidas de los personajes del *Quijote* lo que resulte más evidente en sus recreaciones. En su artículo «Viaje a Sevilla» el escritor evidencia su interés por el destino posterior de esas figuras: «¿Qué ha pasado después, transcurridos años y años? ¿Qué fin han tenido todos estos personajes? ¿Y por qué Cervantes deja en suspenso lo que todos deseamos saber?» (1963: 181).

En *Al margen de los clásicos* incluyó «Al margen del *Quijote*», que incorpora después a *Con Cervantes*. Aquí se recrea muy azorinianamente el encuentro del caballero con D. Álvaro. Nuevamente inserta fragmentos del *Quijote*, en el diálogo entre ambos, para inmediatamente después ahondar en el entristecido caballero vencido cuyo estado anímico vincula al universal sentimiento de la pérdida de un pasado irrecuperable –el tiempo no podía dejar de estar

[13] De una criada escribe: «como la de Argüello o la Gallega de *La ilustre fregona*» (1981: 22).

presente también en estos textos–. Tras un paréntesis informativo en el que se nos habla de la muerte de Cervantes, el narrador reaparece para seguir el curso posterior de la vida de D. Álvaro quien se entrega de manera apasionada, hasta el final de sus días, a la lectura del *Quijote* cervantino.

En otro cuento, «El honor castellano» (1981), aparece asimismo D. Álvaro, si bien como figura secundaria. En esta ocasión es uno de los que viajan portando las imágenes religiosas, el pintor Juan de Dios –ausente en el episodio original–, quien le habla a don Gonzalo de Rojas de su encuentro con D. Quijote de la Mancha. La interpretación de que todo lo sucedido es falso y consecuencia del vino, por parte de este último, lleva a la extrema melancolía y muerte al pintor. Será D. Álvaro quien informe, finalmente, a don Gonzalo de la existencia real del caballero manchego, lo que provoca la también efectista muerte del mismo con que concluye el texto. En él, por lo demás, se percibe la tendencia a la divagación reflexiva de Azorín que parte, aquí, del presente caso para hablar de los imprecisos límites de la locura[14].

La visión del escritor sobre los duques fue, como se indicó, muy positiva. A ellos dedica varios cuentos en los que no solo acude a su habitual práctica de rellenar huecos sino también a la de la prolongación de sus vidas más allá del texto[15]. En «Los primeros frutos» (1981) ofrece una morosa presentación del ambiente cotidiano del palacio, poblado aquí de personajes con identidad propia. Tras mostrar a tales figuras en sus quehaceres diarios el narrador se refiere a la contienda iniciada acerca de D. Quijote, en la que se crean bandos confrontados. La marcha del caballero intensifica el debate, para producirse un salto temporal hacia delante y mostrar la suerte de todos esos personajes tras la muerte del hidalgo. Una coda metaliteraria explica, finalmente, la invención del relato, con lo que nuevamente confluyen creación y apostilla crítica.

También recreación basada en la prolongación es «Sancho, encantado» (1981). Aquí los duques, con identidad precisa además –Carlos de Borja y María de Aragón[16]–, preparan un nuevo y muy beneficioso engaño a Sancho quien, seis años después de la muerte de su amo, acude con Tomé Cecial a visitarlos. Como en tantos de estos cuentos la intertextualidad resulta evidente, siendo ahora los autores traídos como referencia, Francisco de Rojas y Campoamor. Si aquí aparece el doctor Pedro Recio para –en actitud opuesta a la del *Quijote*– ofrecer un exquisito banquete a Sancho, en «El doctor Recio de Agüero» (2004) Azorín corrige, precisamente, este episodio cervantino. Aquí los duques hablan de Recio y comentan la carta llegada de Barataria en

[14] Como bien señala Vidal Ortuño, lo digresivo constituye uno de los rasgos de la poética del Azorín cuentista (2007: 226 y 247).

[15] Castells (1996) ha estudiado la presencia de estos en la obra azoriniana y en la de Chapman.

[16] Vidal Ortuño recoge en su edición de *El buen Sancho* los testimonios de Martín de Riquer, sobre la elección de tales figuras (2004: 16).

donde el administrador expone la burla de la comida. De forma sorprendente la duquesa habla de otra carta enviada desde el mismo lugar, por un paje, y en la que descubre que todo ha sido un engaño organizado entre el doctor y el gobernador. Ante tal confrontación perspectivista el relato concluye, precisamente, con el anuncio de la llegada del doctor. Un ejemplo más de final truncado en la cuentística de Azorín. Incluido en *El buen Sancho* no deja de ser curioso que en la misma obra aparezca otro, «Se vuelven las tornas», que contradice la sorprendente teoría de la duquesa. Se trata de un cuento en el que, como bien ha señalado Vidal Ortuño (2004: 23), se produce uno de los trastrueques más arriesgados de la temporalidad, al aparecer el doctor en coche para visitar a Sancho. La misma traslación temporal se advierte en «La verdad en su lugar» (2004), en donde un personaje, preso en un manicomio, insiste en afirmar que el gobierno de Sancho es mera farsa. Una nueva vuelta sobre el episodio del gobierno la hallamos en «La vida» (1981), en donde un enfermo y melancólico doctor[17] acude a despedirse de Sancho. También «El tiempo pasado»[18] presenta la visita del pintor Senén Seix a un Sancho anciano y ciego que rememora, melancólicamente, el pasado irrecuperable.

Conforme a su positiva visión de los duques, en «Don Quijote» (1981) Azorín crea una historia que muestra el regreso del caballero a su aldea –mientras Sancho sigue en la ínsula–, acompañado por la encubierta beneficencia de los nobles que acuden a remediar las estrecheces y miserias de los allegados del caballero. También dedicado a D. Quijote está «Don Quijote, vencido»[19]. Gran parte de mismo se centra en la detallada descripción del lugar del hidalgo, su ambiente y costumbres. El relato concluye con la disertación final del héroe en donde, de nuevo, aparece el tema del sueño y la realidad y en donde se aprecia, de manera singular, esa interpretación, defendida por el escritor, acerca de la naturaleza reflexiva del personaje[20].

Finalmente cabe recordar, en apretada síntesis, la recreación completamente libre dedicada a Dulcinea –«Anhelo»(1981)–, en donde no sólo se nos enfrenta a la presencia real del personaje sino que nos vemos introducido en su conciencia íntima[21], «En Toledo» (1981), cuyo protagonista es uno de esos fugaces personajes de la novela que acapara la curiosidad lectora del escritor, como el leonero, y «La condesa Trifaldi», cuento en donde muy azoriniana-

[17] El nombre único inicial de Pedro plantea lo que Vidal Ortuño ha podido considerar cuento-adivinanza (2007: 128).

[18] Incluido en *Pensando en España*.

[19] Recogido en *Sintiendo a España*.

[20] De perfil distinto es el personaje que aparece en uno de los capítulos de *Don Juan*, el doctor Quijano, caracterizado por su innata bondad y generosidad, y por una singular enajenación que aparece ligada a una librería escrupulosamente ocultada.

[21] Resulta muy sorprendente la interpretación que hallamos acerca de la ausencia de Dulcinea en el *Quijote*, expuesta en «Dulcinea, peligrosa» (1963). Para el autor de haber aparecido, verdaderamente, en el texto habría llegado a oscurecer al héroe.

mente se confunde realidad y ficción, y se juega con la mezcla de tiempos. En el mismo resulta especialmente sintomática la fugaz aparición de D. Quijote que incide, de nuevo, en su naturaleza seria y reflexiva –«Su andar es lento y parece que una gran tristeza lo abate. Avanza con señoril talante, en silencio, y va parándose ante cada mueble» (2004: 62).

Si en todas estas recreaciones Azorín se centra en diversas figuras cervantinas, en algunos casos hará que estas entren en contacto con su creador. Esto sucede en «Un viandante» (1981) y «La venta» (1981). En el primero, y nuevamente como uno de esos cuentos-acertijo (Vidal Ortuño: 2007: 188), el narrador presenta a un viajero en una venta. Tras un somero retrato se introduce en su interioridad para exponer su conflicto, consecuencia del desajuste producido en él entre la realidad externa y su conciencia, solo superado por la creación personal del «ensueño interior». El relato concluye con un efectista broche último al hallar en la figura de un loco caballero que ampara a un menesteroso la concreción de su ensueño[22]. Idéntico escenario aparece en «La venta». Aquí un olvidadizo viajero dejó una maleta que contiene, en este caso, el *Quijote*. Absorbido por su lectura el mesonero desearía conocer al caballero, cosa que finalmente sucede. Dos nuevos viajeros aparecerán después para descubrir, con verdadero estupor, que la criatura de ficción creada por uno de ellos –y Azorín siempre utiliza los mismos rasgos descriptivos en el retrato cervantino– se ha vuelto real.

La nómina de personajes del *Quijote* frecuentados por la crítica y creación literaria azorinianas resulta, pues, elevada. Curiosamente si en sus artículos el autor tenía en cuenta a figuras de ambas partes –Cardenio, Zoraida, Marcela, Leandra…–, en sus recreaciones se percibe un interés concentrado en las de la II. Incluso en un relato que imagina la primera salida del hidalgo o en otro vinculado al escrutinio y tapiado de la biblioteca, Azorín se permite introducir a un personaje de esta como Sansón Carrasco. Sin duda los episodios dedicados al gobierno de Sancho debieron de contar entre sus predilectos, a tenor de las muchas veces que recrea tal situación y sus consecuencias, así como a personajes vinculados a ellos como el doctor Recio y los duques[23].

Por lo demás, la afición azoriniana por trastocar los tiempos para situar a personajes del pasado en nuestra época encuentra plena justificación en su defensa de la vigencia y actualidad de la literatura clásica. En el «Epílogo, si se quiere» que aparece en *Con Cervantes* escribe, tras referirse a la distancia temporal entre el s. XVII y el s. XX, «Pero existe un depósito de pasiones, de intereses y sentimientos que ha permanecido casi intacto» (1981: 212). Es, en muchos casos, el rastreo de esos atemporales sentimientos lo que parece guiar su lectura y escritura. Aunque en esos personales ejercicios de reescritura lo que solemos hallar, sobre todo, es la proyección de la propia sensibi-

[22] Sobre la probable influencia en este texto de la biografía de Cervantes de Navarro Ledesma véase Montero Reguera (2005a).

lidad azoriniana. Recordemos, así, a D. Quijote bañado por una «vaga melancolía» –«Al margen del *Quijote*» (1981: 34)– y afrontando con «íntima melancolía» (1981: 35) el fin de su heroica vida. O al duque que muestra «continente de inefable tristeza. Con todo el aliento de su ánima, no podrá encubrir su melancolía» –«Las huellas de su paso» (2004: 54)–, para añadir el narrador que quienes trataron al caballero ya no estarán libres «de impregnación soñadora» (2004: 56). El doctor Recio que se reencuentra, pasado el tiempo, con Sancho aparece «profundamente triste»–«Se vuelven las tornas» (2004: 66)– y en otra recreación de similar trazado se nos presenta con «la cara en la mano» y su imaginación «hacia lo infinito» –«La vida» (1981: 161)–, para mostrarse ante Sancho con «una sonrisa melancólica» (1981: 162). La proyección azoriniana en la reescritura de los textos cervantinos es tal que incluso el caballo del palacio de los duques aparece «como melancólico y pensativo» –«Los primeros frutos» (1981: 58)–.

En conclusión, parece claro que Martínez Ruiz sintió una singular fascinación por los personajes del *Quijote*, desde sus protagonistas hasta sus más fugaces figuras. Objetos, a la vez, de interpretación y valoración crítica y de inspiración literaria, estos se convirtieron en el centro de muchos de sus artículos y recreaciones. El panorámico y sucinto análisis presentado aquí permite concluir, una vez más, que el caso de Azorín es el de un escritor que se mueve en un cerrado círculo de correspondencias. Su lectura de las obras clásicas condiciona, sin duda, una buena parte de su propia creación literaria, en un personal ejercicio que conecta, estrechamente, los extremos opuestos de recepción y emisión. En Azorín, en fin, la literatura se nutre de literatura y da cuenta, a la vez, de la perdurable vigencia de nuestra tradición clásica y de los amplios márgenes de interpretación que estos textos pueden seguir ofreciendo a los lectores de cada época.

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

BIBLIOGRAFÍA

Azorín. José martínez ruiz. (1963) *Con permiso de los cervantistas*. *Obras completas*. Madrid. Aguilar. T. IX. 2ª ed.

Azorín. José Martínez Ruiz. (1981) *Con Cervantes*. Madrid. Espasa Calpe. 4ª ed.

Azorín. José Martínez Ruiz. (1998) *Lecturas españolas*. *Obras escogidas*. M.Á. Lozano Marco (coord.) Madrid. Espasa Calpe. T.II

[23] En *Old Spain* la mascarada organizada, con la asombrosa aparición de Don Quijote, recrea la burla tramada por los duques para desencantar a Dulcinea.

AZORÍN. José MARTÍNEZ RUIZ. (2004) *El buen Sancho*. J.M. Vidal Ortuño (Ed.). Madrid. Biblioteca Nueva.

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1968) «Los cuentos de Azorín». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 226-227. 355-374.

CASTELLS, Isabel. (1996) «¿Y qué fue de los duques? (Continuaciones de *Don Quijote*, II, XXX-LVII en Azorín y Robin Chapman)». *Actas del IV Congreso AISO*. 399-407.

CATENA, Elena. (1973) «Azorín, cervantista y cervantino». *Anales Cervantinos*. XII. 73-113.

CRUZ RUEDA, ÁNGEL. (1949) «El cervantismo de un cervantista». *Cuadernos de Literatura*. 13-14-15. 85-113.

CHEVALIER, Maxime. (1999) «El cautivo entre cuento y novela». *Cuento tradicional, Cultura, Literatura*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 195-114.

FERRARI, Marta B. (2006) «El *Quijote* como palimpsesto: algunas lecturas contemporáneas». *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. A. Parodi, J. D' Onofrio. J. D. Vila (Eds). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. 591-596.

FLORIT DURÁN, Francisco. (1999) «La recepción de la literatura del Siglo de Oro en algunos ensayos del 98». *La independencia de las últimas colonias españolas y su impacto nacional e internacional*. J. M. Ruano de la Haza (Ed.). Otawa. Canada. Dovehouse Editions. 279-296.

FOX, Inman. (1983) «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)». *La novela lírica*. D. Villanueva (Ed.). Madrid. Taurus. 2 vols. I, 27-48.

GENETTE, Gérard. (1989) *Palimpsestos*. Madrid. Taurus.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. (1998) *Introducción*. José Martínez Ruiz. Azorín *Obras escogidas*. M.Á. Lozano Marco (Coord.) Madrid. Espasa Calpe. T. II.

MANSO, Christian. (1994) «José Martínez Ruiz, Azorín, de cara a Cervantes». *Bulletin Hispanique*. 96. 2. 521-528.

MARTÍNEZ CACHERO, José María. (1986) «Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín». *Actes du Premier Colloque Internacional José Martínez Ruiz (Azorín)*. Pau, Université de Pau. 219-228.

MARTÍNEZ CACHERO, José María. (2000) «"Con permiso de los cervantistas" (Azorín 1948): examen de "un libro de melancolía"». *El canto de las sirenas (Páginas de investigación y crítica). Homenaje a José María Martínez Cachero*. Oviedo. Universidad. 3 vols. I, 187-199.

MARTÍNEZ DEL PORTAL, María. (1993) «Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz». *Ínsula*. 556. 18-19.

MARTÍNEZ DEL PORTAL, María. (1998) *Introducción. Los cuentos de José Martínez Ruiz*. José Martínez Ruiz. Azorín *Obras escogidas*. M. Á. Lozano Marco (Coord.) Madrid. Espasa Calpe. 3 vols. III, 405-441.

MARTÍNEZ TORRÓN, diego. (2005) «Azorín y Cervantes». *Con Azorín. Estudios sobre José Martínez Ruiz*, D. Martínez Torrón (Ed.). Junta de Andalucía. Sial/Trivium. 103-113.

MONTERO REGUERA, José. (2001) «La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XIX». *Volver a Cervantes*. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. A. Bernat Vistarini (Ed.). Universitat de les Illes Balears. 2001. 2 vols. I, 195-236.

MONTERO REGUERA, José. (2005) *El Quijote durante cuatro siglos*. Universidad de Valladolid.

MONTERO REGUERA, José. (2005a) «Los años andaluces de Cervantes y la génesis del primer *Quijote*». *El Quijote. Monteagudo*. 10. 39-50.

SÁNCHEZ, Alberto. (1999) «El cervantismo de Azorín». *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos*. Valencia, Diputació de València. Debats. 63-98.

SANZ CUADRADO, María Antonia. (1948) «Doce opiniones sobre el *Quijote*». *Cuadernos de Literatura*, III. 8-9. 285-295.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. (1981) «Cervantes ante modernistas y noventayochistas». *Cervantes su obra y su mundo*. M. Criado de Val (Ed.). Madrid. EDI-6. 1981.1047-1054.

VIDAL ORTUÑO, José Manuel. (2004) *Introducción*. José Martínez Ruiz. Azorín *El buen Sancho*. Madrid. Biblioteca Nueva.

VIDAL ORTUÑO, José Manuel. (2007). *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*. Murcia. Editum.

Jean Canavaggio
Recorridos americanos de Don Quijote
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 55-67

RECORRIDOS AMERICANOS DE DON QUIJOTE

Aunque la llegada del *Quijote* al Nuevo Mundo se remonta a los años de su publicación, su recepción, en el pleno sentido de la palabra, no se inicia sino después del acceso de las dos Américas a la independencia. Hasta muy entrado el siglo XIX, en efecto, su arraigamiento americano, por llamarlo así, pertenece a una manera de prehistoria: aquella que empieza en el momento en que la obra maestra de Cervantes, publicada en Valladolid en los últimos días de diciembre de 1604, cruza el Atlántico pocas semanas después. Ya en febrero de 1605, un primer lote de ejemplares de la edición *princeps* es registrado en Sevilla y enviado al Perú. En abril del mismo año, viene el turno de un segundo cargamento. En 1614, la historia del ingenioso hidalgo se encuentra en el equipaje de Mateo Alemán, cuando este desembarca en Nueva España. Siete años antes, en 1607, el personaje figuraba ya en la ciudad peruana de Pausa, dentro de una mascarada burlesca cuya relación se conserva, volviendo a aparecer en otros desfiles similares, como por ejemplo en México (1621) y Lima (1627)[1]. Ahora bien, solo se trata de unos primeros hitos, y cabe esperar casi tres siglos para observar una impronta significativa del *Quijote* en las letras hispanoamericanas.

Esta huella se nota ya por los años en que las colonias españolas de América empiezan a sublevarse, cuando el mejicano Joaquín Fernández de Lizardi expresa su admiración hacia Cervantes en dos de sus obras más significativas: en primer lugar, *El Periquillo Sarniento* (1816), narración picaresca cuyo prólogo recuerda en su economía el de la primera parte del *Quijote*; y, de forma más marcada, *La Quijotita y su prima* (1818-1819), cuya protagonista, doña Pomposita, tiene la mente tan trastornada por la lectura de las vidas de santos que llega a convertirse a la vida eremítica, remedando así, a su modo, la penitencia del ingenioso hidalgo en Sierra Morena[2].

---

[1] Rodríguez Marín: 1947: 93-137.
[2] González Cruz: 1974: 188-203. Skirius: 1982: 257-272.

Por cierto, ya a principios del siglo XIX, Simón Bolívar, desilusionado por las disensiones surgidas entre las jóvenes repúblicas suramericanas, se había referido, en el ocaso de su vida, al ingenioso hidalgo. En una frase desengañada que se ha hecho famosa, recogida por la tradición, habría declarado a su médico en su lecho de muerte: «Jesucristo, don Quijote y yo hemos sido los más insignes majaderos del mundo». Pero solo al final de este mismo siglo se publican en Besançon, en 1895, los *Capítulos que se olvidaron a Cervantes*, del escritor ecuatoriano José Montalvo, seis años después de la muerte del autor, exiliado en París. Este libro consta de sesenta capítulos, ni más ni menos, que forman, como reza el subtítulo, un «ensayo de imitación de un libro inimitable». Libro de buena fe, se separa de la continuación apócrifa de Avellaneda por haber sido escrito como homenaje a la inmortal obra maestra. Ahora bien, los episodios que forman la trama de este pastiche no hacen sino ilustrar sus límites, y el conjunto sobrevive únicamente por las conversaciones del caballero, tanto con Sancho como con todos aquellos con que se topa en el camino. Este Don Quijote hace reír, sin duda, por sus aventuras y sus discursos, pero no por eso deja de ser, a ojos de Montalvo, un loco profundamente cuerdo, al mismo tiempo que generoso: y, concluye el autor, «el que no tiene algo de Don Quijote no merece el aprecio ni el cariño de sus semejantes»[3]. Conclusión que, si bien nos recuerda la manera como el personaje fue comprendido por el Romanticismo, resulta a fin de cuentas un tanto corta para asegurar a esta continuación la consagración de la posteridad.

En 1899, después de la derrota de España, vencida por Estados Unidos y desposeída de sus últimas posesiones de ultramar, el nicaragüense Rubén Darío, trae su piedra al edificio con un cuento titulado *DQ*. El protagonista, un enigmático soldado cuyas iniciales solo se conocen, se arroja al abismo para no rendirse a su adversario, un tipo alto y rubio de pelos lacios. Este desenlace recuerda, simbólicamente, el desastre de la armada española, aniquilada el año anterior, en Santiago de Cuba, por los acorazados norteamericanos. El año siguiente, conmovido por este acontecimiento, el uruguayo José Enrique Rodó, en su famoso ensayo *Ariel*, contrapone a don Quijote, encarnación, según él, del ideal humanístico hispano, con Calibán, representación del materialismo tecnológico de la América anglosajona. Cinco años más tarde, en el momento en que España conmemora el tercer centenario de la Primera parte de la novela, Darío reincide con uno de los más famosos poemas de sus *Cantos de Vida y Esperanza*, las «Letanías de Nuestro Señor don Quijote», en el que la trasposición religiosa desemboca a veces, hay que decirlo, en un retoricismo algo hueco[4].

En cambio, un don Quijote tan fascinante como insólito es el que nos propone un escritor sin normas, a la vez universal y singular, Jorge Luis Bor-

[3] Montalvo: 1895.
[4] Darío: 1905.

ges. De él se conoce sobre todo «Pierre Ménard autor del *Quijote*», uno de los textos que, junto con «La biblioteca de Babel», han consagrado *Ficciones* en el mundo entero y, con ella, la gloria del autor[5]. Concebido antes de la última guerra mundial, este texto se nos aparece como una «glosa lúdica de una de esas biografías sintéticas que Borges practicaba con asiduidad» desde hacía algunos años. El escritor argentino no aborda aquí al héroe, sino el acto de escritura de donde ha salido el relato de una de sus hazañas. La escritura se ha vuelto reescritura «por el tiempo que transforma, y que mejora la obra siempre en prórroga», puesto que, para Borges, todo es borrador, mientras que la idea del texto definitivo solo procede de la religión o del cansancio[6]. En realidad, su descubrimiento de la novela de Cervantes data de sus años de infancia: su primera lectura, si hemos de creerle, se remonta a 1907 o 1908.

Dejando a un lado esta primera experiencia, la suma de los diversos escritos que Borges consagró a Cervantes y su obra se escalona a lo largo de casi cuarenta años. No hay que tratar de sacar de ellos una interpretación de conjunto, porque el enfoque elegido por el escrito argentino varió con el tiempo y según la perspectiva considerada; pero estos escritos, de carácter muy diverso, no dejan de expresar ciertas ideas que le eran caras y cuya recurrencia se observa a lo largo de todo su recorrido[7]. Lo que se niega a admitir, en particular, es la trasfiguración de don Quijote, su canonización, tal como la había emprendido Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, de quien deplorará las «incontinencias patéticas» en una crónica publicada en enero de 1937, pocos meses después de la muerte del gran escritor español[8]. Le opone el tratamiento irónico al que le somete su creador y que, en contra de lo que se espera, subraya su aspecto desgarrador en vez de negarlo. Hacer de él un tipo universal carece de sentido: que unos personajes de novela se vuelvan mitos, escribe, «depende casi tanto del ilustrador que del autor»[9]. Es inconcebible semejante destino, tanto para don Quijote como para Sancho, ya que ambos deben a su riqueza y a su complejidad haber merecido, por primera vez, la amistad de los hombres en lugar de ser ofrecidos a su piedad o a su admiración. Sin embargo, se ha hecho de ellos dos símbolos. Borges no lo niega: no contradice esa «mágica afirmación», pero trata de rehabilitar a dos individuos, en lugar de admitir «la hipótesis monstruosa que esos españoles, amigos nuestros, no sean gente de este mundo, sino las dos mitades de un alma»[10]. Por eso, al analizar a su vez los últimos momentos de don Quijote, reprocha a Cervantes haber sido lo bastante cruel como para matar a un

[5] Borges: 1996: I, 475-482.
[6] Borges: 2010: 1556.
[7] Rodríguez-Luis: 1988: 477-500.
[8] Borges: 1966: IV, 266.
[9] Rodríguez-Luis: 1988: 482.
[10] Rodríguez-Luis: 1988: 483.

ser que es mucho más que un mero personaje literario. No obstante, admite que su historia no podía terminar de otro modo que con su curación, seguida de su fallecimiento.

Por último, durante una entrevista concedida a un periodista, se pregunta sobre la relación entre el autor y su héroe. Según el, Cervantes se identifica poco a poco con su personaje; de ello concluye que no podía seguir burlándose de él, so pena de ver el libro deshacérsele entre las manos. Forma, para Borges, no solo de asumir la interpretación romántica, sino de relanzar a su manera la paradoja de Unamuno, afirmando, tras él, que el *Quijote* es el único libro genial escrito por un autor francamente mediocre como lo probarían sus demás libros, obras «espantosas», y en particular su teatro.

Así y todo, Borges se aparta en varias ocasiones del texto cervantino y del comentario que le inspira para dar rienda suelta a su fantasía. En 1960, en *El Hacedor*, imagina que la fuente de la novela, es decir la crónica de Cide Hamete Benengeli, ha sido reencontrada y que en ella se cuenta que don Quijote ha matado a un hombre. De ahí la pregunta: ¿puede o no puede este ignorar las consecuencias de su acto? Lo más probable es que se niegue a admitir que ha cometido un crimen bajo el efecto de su locura[11]. Veinte años más tarde, durante una de sus últimas entrevistas, afirmará que, para don Quijote, el episodio más importante de su vida fue la lectura del *Amadís de Gaula*. Lejos de ser algo más que *a string of words*, una mera retahíla de palabras, nos da la impresión de que existe más allá de la escritura. Por eso, aunque nada se nos haya dicho de la infancia de Alonso Quijano, nos imaginamos al niño que ya fue. En «Parábola de Cervantes y del Quijote», que escribió en 1955, Borges vuelve sobre el vínculo ambiguo que une al escritor con su personaje, y ese vínculo le sugiere una fábula cargada de sentido. «Harto de su tierra de España, un viejo soldado del rey» se fue a buscar «solaz en las vastas geografías del Ariosto».

> En mansa burla de sí mismo, ideó un hombre crédulo que, perturbado por la lectura de maravillas, dio en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos que se llamaban El Toboso o Montiel.
> Vencido por la realidad, por España, don Quijote murió en su aldea hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.
> Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esta trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII.
> No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que La Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías del Ariosto.
> Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo, el fin[12].

[11] Borges: 1966: II, 83.
[12] Borges: 1966: II, 188.

Tres poemas llevan estas fascinantes divagaciones hasta su grado más extremo. En «Lectores», Borges «conjetura» que el hidalgo «de cetrina y seca / tez y de heroico afán» jamás salió de su biblioteca, de modo que la crónica de sus «empeños» y «tragicómicos desplantes» fue un sueño suyo y no de Cervantes. Destino emblemático, que el poeta comparte con el personaje, desde que, muy niño todavía, empezó a leer la historia de sus hazañas[13]. En «Sueña Alonso Quijano», el héroe, después de haber soñado batallas, se pregunta si está herido o muerto, o si lo persiguen los encantadores. Pero lo que en realidad lo aflige son los dolores del final de vida:

> El hidalgo fue un sueño de Cervantes
> y don Quijote un sueño del hidalgo.
> El doble sueño los confunde…[14]

Por último, en «Ni siquiera soy polvo», Alonso Quijano se entusiasma con la lectura de los libros de caballerías. Pero de nada sirve que, apoderándose de un espejo, busque en él su rostro, porque él no es nada más que «un sueño», dice,

> que entreteje en el sueño y la vigilia
> mi hermano y padre, el capitán Cervantes
> que militó en los mares de Lepanto
> y supo unos latines y algo de árabe…[15]

Muy distinta perspectiva es la que elige Carlos Fuentes, la de una reflexión crítica sobre el arte de Cervantes escritor. En el ensayo que tituló *Cervantes o la crítica de la lectura*, propone una lectura a varios niveles de una obra polifónica donde desaparece, en última instancia, la voz del narrador[16]. La primera lectura, la del héroe, es efecto de su inmersión en los libros de caballerías. La segunda corresponde a sus discursos, a su visión del mundo y a su acción. La tercera, a la forma en que descifra lo real. La cuarta aparece cuando se entera por Sansón Carrasco de la existencia de una crónica de sus hazañas. La quinta, cuando don Quijote termina por transformar el mundo, hasta el punto de hacerlo cada vez más semejante al suyo. La sexta, la que instituye su decisión de admitir racionalmente este mundo que, desde el momento en que se «quijotiza», revela su vulgaridad. La séptima, cuando lo sustituye por otra elección, proyectándose hacia una realidad distinta, la de la literatura. La última, en fin, cuando muere para resucitar en el seno de la realidad inventada por Cervantes.

[13] Borges: 1966: II, 287.
[14] Borges: 1966: II, 504.
[15] Borges: 1966: III, 196.

Más allá de estas variaciones muy personales, Fuentes concede especial atención a la mirada centrada, ya no en el protagonista, sino en la obra que le debe su título, por aquellos escritores que vieron en ella un texto fundacional. En la Inglaterra ilustrada del siglo XVIII, Fielding y Sterne contribuyeron, cada uno a su modo, en poner en obra lo que Harry Levin ha llamado *the quixotic principle*, según el cual cuanto más se aplica un héroe de novela a enfrentarse al mundo, más se esconde o se rebela este, ahondando de esta manera la separación, cómica o trágica, entre lo real y su representación. A su vez, en Estados Unidos, Herman Melville y luego Mark Twain van a meditar esta parábola, abriendo así el camino que seguirá, mucho más tarde, Thomas Pynchon.

Debemos a Herman Melville haber imaginado, bajo los rasgos del capitán Acab, un personaje que, a su manera, recrea en medio del océano la odisea del caballero. Lo mismo que Cervantes, Melville se formó primero en la escuela de la vida y esta no le ahorró ni desengaños ni desgracias. Lector apasionado, otorga un lugar de privilegio al *Quijote* entre sus libros preferidos. La edición que poseía incluye una lista de alusiones a Cide Hamete Benengeli, y acotaciones marginales de su puño y letra muestran su interés por los pasajes en que el ingenioso hidalgo enuncia su designio y exalta la caballería andante. También nos revelan la atención que presta a Dulcinea y el gusto por los refranes de Sancho. En 1850, *White Jacket*, su primera novela, pone en escena a un marinero embarcado a pesar suyo en un navío de guerra y que, desde el día en que empieza a leer la novela de Cervantes, se siente confortado en su singularidad. En un contexto así, se explica mejor la filiación cervantina de su obra maestra, *Moby Dick*, un año posterior. La aventura del Pequod, el ballenero que manda Acab y que recorre los mares a la busca de una presa mítica, transpone a través de alta mar las andanzas del caballero por los caminos de La Mancha. Por cierto, la búsqueda que lleva el capitán encuentra su punto de partida en la lectura de tratados de cetología, los cuales revisten una función comparable a la de los libros que componían la biblioteca de don Quijote. Sin embargo, se nos aparece más bien como la de un monomaníaco dominador que quiere «atravesar la máscara de cartón de las apariencias», aun cuando diga saber que la meta que persigue es pura locura. En cuanto al arponero Queequeg, es el Sancho a quien Acab, «lugarteniente del Destino», según sus propias palabras, le da las órdenes con una conciencia aguda de la increíble misión de que se considera investido, hasta arrastrarlo tras él a una nueva epopeya.

El secreto parentesco que, a través del espacio y del tiempo, une las dos obras presta una curiosa resonancia a un episodio tardío de la vida de Melville. Al término de un silencio de casi veinte años, cuando está física y nerviosamente agotado, vuelve a coger su ejemplar del *Quijote* y, en un poema que se titula *The Rusty Man* [El hombre mohoso], se identifica con el caballero:

[16] Fuentes: 1976. Ver Herrero: 1979: 555-562.

> En la Mancha se aburre, la barba rala y polvorienta, chochea y se aburre en su biblioteca mohosa. Revuelve entre viejos infolios, cita adagios prescritos de las leyes de caballería. Sé el caballero defensor de los oprimidos, de aquellos a quienes se hacen entuertos. Muere, perece si es preciso, pero compórtate según lo que es justo. Y el resultado es que se enmohece y pone mohoso, a fuerza de decir «debes», cuando el primer tendero que llega, de cara verde como un prado, saca provecho de día en día con la cara risueña de un imbécil feliz[17].

Muy distinta es la relación que Mark Twain mantuvo veinte años más tarde con la novela de Cervantes, relación que, al principio, se expresa menos en la concepción de los dos personajes que le han valido su fama, Tom Sawyer y Huckelberry Finn, que en las adversidades que les adjudica y la forma en que las viven. En un primer relato, *Las Aventuras de Tom Sawyer*, publicado en 1876, Twain evoca al hilo de episodios melodramáticos cuya violencia queda templada por el humor, los dilemas morales de dos muchachos enfrentados al mundo brutal de los adultos. La pareja que estos forman no es equivalente a la de don Quijote y Sancho, pero es como su armónico. Igual que ellos, van intercambiando sus puntos de vista ante el mundo que descubren, mediante lo cual es el paso de la aventura soñada a la experiencia vivida lo que se opera ante nuestros ojos. En cuanto a las *Aventuras de Huckelberry Finn*, nueve años posterior, esta obra maestra absoluta de toda la literatura norteamericana, según Ernest Hemingway, nos cuenta el recorrido iniciático que realiza el héroe descendiendo el Misisipi en una balsa, en compañía de Jim, un esclavo negro fugitivo. El universo fluctuante en que los dos evolucionan, poblado por ricos plantadores, pequeños granjeros y estafadores, recuerda más de una vez el de la novela picaresca. Pero los encuentros de Huck y de Tom, en la granja de los Phelps, suponen una confrontación entre los dos chiquillos, en desacuerdo sobre la decisión que han de tomar para asegurar la salvación de Jim. De este modo se oponen dos enfoques de lo real antes de contaminarse recíprocamente, en una dialéctica comparable a la que rige el trato del caballero y de su servidor. Llega un momento, incluso, en que Twain, a modo de guiño, convoca una referencia explícitamente cervantina. En el capítulo 40 de la novela, cuando el trozo de mantequilla que Huckelberry había escondido bajo el sombrero para llevárselo a Jim empieza a derretirse, chorreándole por la cara, tía Sally, enloquecida, cree que el cerebro del chiquillo esta rezumando sobre su frente. Esta equivocación evoca irresistiblemente la que comete don Quijote ante de enfrentarse a un león enjaulado, en el capítulo 17 de la Segunda parte: tras tocarse con su celada en la cual Sancho había puesto unos requesones que empiezan a derretirse, se figura que su cráneo se ablanda y que son sus sesos los que se están derri-

[17] Ver Levin: 1947: 227-236.

tiendo. Además, *Huckelberry Finn* es también una parodia de las novelas de Walter Scott, ese modelo sentimental que se había dado el Sur para enmascarar la brutalidad de sus costumbres. Llegará un día en que Twain acabe con ese heroísmo de pacotilla, inspirado en la tradición caballeresca salida del Medioevo inglés. En *The Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (*Un Yanqui del Connecticut en la corte del rey Arturo*), aparecido en 1889, nos muestra un Sancho Panza venido directamente de Nueva Inglaterra y que se niega a admitir las maravillas del Nuevo Mundo. A ojos de este hurón, los castillos legendarios están condenados a caerse en ruinas, puesto que triunfa una nueva civilización que América encarna de ahora en adelante[18].

Entre los novelistas norteamericanos de su generación, es William Faulkner quien ha manifestado la más notable preferencia por el *Quijote*, aquel libro que decía releer cada año, al estilo de los que suelen releer la Biblia; y, si hemos de creerle, el ingenioso hidalgo le era tan simpático que llegaba a verse reflejado en él cuando leía algunos episodios de su historia. Varios de sus personajes se caracterizan por una aspiración que los lleva a afirmar su ideal contra viento y marea, aunque fracasan más de una vez. Tal es el caso, entre otros, de Quentin Compson, en *El ruido y el furor*, del abogado Gavin Stevens, en *La ciudad* y en *Intruso en el polvo*, del modesto empleado Byron Bunch, en *Luz de agosto*, o del joven Lucius Priest, en *Los rateros*. Gavin Stevens, en particular, se nos aparece acompañado por V. K. Ratliff, un vendedor callejero de máquinas de coser que viene a ser, por decirlo así, su Sancho Panza, con el cual va recorriendo las tierras del famoso condado de Yoknapatawpha, tan prosaicas como las llanuras manchegas[19].

Thomas Pynchon se sitúa a su modo en esta estela, al operar a su vez un tipo de trasposición mediante el cual un determinado personaje se convierte en émulo más o menos consciente del caballero. Dos ejemplos de este proceso son los que nos ofrece. Calificado como primer novelista de la era pos-Mc Luhan, compuso en sus inicios dos obras de imaginación marcadas por una clara impronta cervantina. En *Low-lands*, un cuento publicado en 1960, cuando el autor era todavía estudiante en Cornell University y seguía los cursos de Nabokov, el héroe, Dennis Flange, decide romper con una vida insulsa y una mujer por la que se siente incomprendido. Presa de una pasión nostálgica, la del mar, que es para él una nueva Dulcinea, parte en busca de aventuras en compañía de un rudo marino, Pig Bodine, especie de Sancho degenerado. Una noche, obedece a la llamada de Nerisa, joven y bonita gitana, y desciende con ella a un extraño depósito de inmundicias donde se abandona a un sueño despierto, a ejemplo de don Quijote en el fondo de la cueva de Montesinos. No obstante, a diferencia de su antecesor, Flage no recobra la razón y sigue perdido en sus sueños en compañía de Nerisa. En *V.*, su primera novela, que apareció tres

[18] Gilman: 1947: 208-222; Pardo García: 2001: 61-70.
[19] Ginés: 2000.

años más tarde y le valió el premio Faulkner, Pynchon pone en escena a un cincuentón, viejo solterón llamado Herbert Stencil, y que, víctima de sus obsesiones, crea una nueva Dulcinea, llamada V., a partir de los cuadernos personales de su padre. La diferencia entre Herbert y don Quijote reside en que Pynchon parte de la proposición de Wittgenstein, según la cual «el mundo es todo aquello de lo que se trata». A partir de este momento, el universo que organiza en torno a V. se convierte en un caos[20].

Si, desde la misma perspectiva, nos volvemos otra vez hacia las letras latinoamericanas, dos nombres se nos imponen: el de Gabriel García Márquez y, de nuevo, el de Carlos Fuentes. Desde el momento en que García Márquez apareció, a ojos de muchos, como el Cervantes de nuestro tiempo, uno se ha preguntado si no habría algún parentesco secreto entre el *Quijote* y *Cien años de soledad*. En sus memorias de infancia y de juventud, el novelista colombiano nos cuenta cómo, en el bachillerato, llegó a apasionarse por un libro que figuraba como texto obligatorio en el programa de estudios y, por esta misma razón, le aburría. Un amigo le aconsejó colocarlo en la repisa del inodoro y ponerse a leerlo mientras hacía sus necesidades cotidianas. Así llegó a producirse el choque tanto tiempo esperado: lo disfrutó de la primera a la última página hasta poder recitar episodios enteros de memoria[21].

Cien años de soledad, publicado en 1967, nos transporta a un universo mágico que hace pensar en el mundo fabuloso de los libros de caballerías, en las antípodas de los caminos polvorientos de La Mancha. Los seres que lo pueblan, hombres intrépidos hasta la temeridad, mujeres ardientes y apasionadas, no solo se corresponden con los arquetipos de la novela de aventuras; sus empresas integran una gesta colectiva que es la de toda una familia, toda una comunidad. Sin embargo, el marco en que se sitúa la acción no es un «lugar cualquiera» indeterminado; hace referencia a un sitio y a un momento precisos. Luego, entre los principales personajes, el fundador de Macondo, José Arcadio Buendía, no deja de recordar a Alonso Quijano, desde el momento en que abandona la administración de sus bienes para emprender una búsqueda, la de la piedra filosofal[22]. En su empeño en querer conocer los supuestos beneficios de la civilización, se sirve de la ciencia como una especia de talismán, a fin de evadirse de lo real. No obstante, la mayor parte de las experiencias que intenta fracasan, sin que su autor se dé cuenta de que su confidente, el gitano Melquíades, lejos de ayudarle, lo engaña vendiéndole unos ingredientes que no necesita en absoluto. Desengañado, José Arcadio termina por derribar su laboratorio, aunque permaneciendo fiel al ejemplo de don Quijote, persuadido de que podrá retirarse del entorno que le rodea y vivir en adelante una eterna primavera.

[20] Holdsworth: 1988: 7-54; Holdsworth: 1999: 27-39.
[21] García Márquez: 2002: 68.
[22] Williamson: 1992: 103-120. Joset: 1995: 92-108.

Por comparación, el coronel Aureliano Buendía nos parece que es la contrafigura de su abuelo. También él nos recuerda al caballero, por la pasión que le inspira Remedios, su joven esposa, tan absoluta como el culto que don Quijote ha dedicado a Dulcinea. En su ausencia, Aureliano la busca «en el taller de sus hermanos, en los visillos de su casa, en la oficina de su padre, pero solamente la encontró en la imagen que saturaba su propia y terrible soledad»[23]. Paladín de causas perdidas, es, a su modo, un hombre que quiere cambiar el mundo; pero no se sirve de las armas del pasado, sino que fomenta revuelta tras revuelta contra sus enemigos. A diferencia del caballero, no presta oídos a las sirenas de la nostalgia ni se preocupa lo más mínimo en restaurar una imposible Edad de Oro. En este sentido, se diferencia de otros Buendía, incluso cuando se niega a admitir que esté a prueba del tiempo la habitación que guarda los manuscritos de la crónica mágica de Melquíades, nuevo Cide Hamete Benengeli. En cuanto a Aureliano Babilonia, ultimo vástago de dinastía, está convencido, al contrario, que estos manuscritos no son ninguna fábula y de que van a revelarle toda la historia de la familia. Lo mismo que los libros de la biblioteca de don Quijote, sustituyen a la experiencia concreta en tanto que fuente de vida. Al final de la novela, un personaje llamado García Márquez hace su aparición en Macondo, en compañía de Aureliano Babilonia de quien dice ser amigo, pero no quiere encerrarse con él en la reserva de los manuscritos para sumirse en su lectura. Aureliano desaparece en el huracán que destruye Macondo, mientras que Gabriel sirve para contarnos la historia, sin olvidar la forma en que se las ha arreglado para abandonar el lugar y reunirse con el lector en el mundo real. De este modo, respecto a los Buendía, en una relación ambigua, comparable a la que une a Cervantes con don Quijote.

Igual de complejo es el juego de correspondencias que instaura Carlos Fuentes, cuya labor creadora va a la par de su reflexión sobre el arte del novelista. Esta encuentra un eco en *Terra nostra*, aparecida en 1975, una de sus novelas más ambiciosas. No es cuestión de resumir aquí la intriga de una obra proliferante, cuya acción abarca un espacio y un tiempo igualmente relajados, desde el Pont des Arts parisino a la pirámide azteca, desde la era precolombina hasta la época actual, con la España de Felipe II en el centro, una España reinventada, fantasmal. Bastará decir que esa España es el reino de un monarca que pretende petrificar el tiempo. Decreta que el Nuevo Mundo no existe, pero sin lograr impedir que graviten a su alrededor las figuras de la vida, de la creación y de la utopía. Entre estas figuras destaca un cronista manco, inventor de un caballero andante, y que arroja botellas al mar.

Don Quijote ocupa un puesto relativamente modesto en la economía de este libro: solo aparece en raras ocasiones, en algunos breves episodios que

[23] García Márquez: 1967: 63.

acaban en una especie de catálogo. Pero esta extrema concisión apunta a incitar la memoria colectiva a restablecer la imagen del héroe. Al mismo tiempo que sigue siendo el enderezador de entuertos fijado por la tradición y cuyas aspiraciones van a la par de los fracasos, el ingenioso hidalgo es también aquel que sabe servirse de las palabras para borrar sus desengaños y hacerse la ilusión del triunfo. De este modo ofrece la doble imagen de un loco y de un poeta. Como loco, deshace el viejo acuerdo entre la semejanzas y los signos, hasta el punto de que, para decirlo con frase de Michel Foucault, cuyo libro *Les Mots et les choses* Fuentes ha meditado, «las similitudes decepcionan, se tornan la visión y el delirio»[24]. Como poeta, restablece ese acuerdo. En efecto, como sigue escribiendo Foucault en otra frase que Fuentes ha convertido en epígrafe de su novela, «puesto que esta magia ha sido prevista en los libros, la diferencia ilusoria que introduce no será nunca más que similitud encantada». Ahora bien, nada más mostrar don Quijote su dominio del verbo, pierde el uso de la palabra para convertirse en una mera referencia. Destino previsible, ya que ahora pertenece a todos y corresponde a cada uno de nosotros prestarle su voz: recupera su «ser de papel y pluma». De ahí, la multiplicación, junto a la versión oficial, de unas veinte versiones paralelas de su hazañas, incapaces, no obstante, de dar cuenta de sus innumerables aventuras[25]. Debido al número infinito de sus lectores, concluye Fuentes, el libro no se acaba nunca, pertenece a todos. Entre estas aventuras que ignoramos, hay además algunas que nos desconciertan, como cuando don Quijote confiesa sus amores culpables con Dulcinea: convertido en la sombra de don Juan, declara haber comprado sus favores por medio de la vieja Celestina. En una manera de sincretismo, reúne las tres figuras emblemáticas de la literatura española que Ramiro de Maeztu había asociado tiempo atrás en el ensayo que le consagró. De esta manera el relato se vuelve abiertamente apócrifo. Esa es la única verdad de su mentira permanente.

De Melville a Pynchon, de Montalvo a Fuentes, cada uno de estos escritores nos recuerda, a su manera, que las andanzas de Don Quijote no han concluido con su muerte. En las dos Américas, la del Norte y la del Sur, prosiguen al hilo de las glosas y recreaciones suscitadas por su relación problemática con el mundo. A manera de epílogo, tal vez no sea ocioso recordar lo que declaró García Márquez al presidente Bill Clinton, aquel día en que este le decía estar leyendo un libro sobre la economía del mundo futuro: «Lo que Usted tiene que hacer, Señor Presidente, es leer el *Quijote*: en él se encuentran todas las soluciones».

Jean Canavaggio
Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense

[24] Foucault: 1966: 61.
[25] Fouques: l987: 69-74.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis. (1996) *Obras completas*. Buenos Aires. Emecé.

——— (2010) *Œuvres complètes*. Paris. Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

DARÍO, Rubén. (1905) *Cantos de Vida y Esperanza*. Madrid. Tipografía de Revista de Archivos y Bibliotecas.

——— (1991) *DQ* (1899) *Cuentos*. México. Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel. (1966) *Les Mots et les choses*, Paris. Gallimard.

FOUQUES, Bernard. (1987) «Carlos Fuentes «autor» del *Quijote*». *Actas del Coloquio cervantino de Würzburg*. Th. Berchem y H. Laitenberger (Eds). Würzburg. Aschendorff. 69-74.

FUENTES, Carlos. (1975) *Terra Nostra*. México, Joaquín Mortiz.

——— (1976) *Cervantes o la crítica de la lectur*a. México. Cuadernos de J. Mortiz.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. (1967). *Cien años de soledad*, Buenos Aires. Editorial Suramericana.

——— (2002) *Vivir para contarla*, Barcelona. Mondadori.

GILMAN, Steven. (1947) «Cervantes en la obra de Mark Twain (Hacia una teoría del diálogo novelístico)». *Homenaje a Cervantes. Cuadernos de «Ínsula»*. Madrid. 208-222.

GINÉS, Montserrat. (2000) *The Southern Inheritors of Don Quixote*. Baton Rouge. Louisiana State University Press.

GONZÁLEZ CRUZ, Luis. (1974) «Influencia cervantina en Lizardi». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 286. 188-203.

HERRERO, Javier. (1979) «Carlos Fuentes y las lecturas modernas del *Quijote*». *Revista Iberoamericana*. 45. 555-562.

HOLDSWORTH, Carole. (1988) «Cervantine Echoes in Early Pynchon». *Cervantes*. 8.1. 47-54.

——— (1999) «Dulcinea and Pynchon's *V*». *Cervantes*. 19.1. 27-39.

JOSET, Jacques. (1995) «Autores *traduttori tradittori*: *Don Quijote* y *Cien años de soledad*». *Historias* CRUZADAS *de novelas hispanoamericanas*. Francfort-Madrid. Vervuert-Iberoamericana. 92-108.

LEVIN, Harry. (1947) «*Don Quijote* and *Moby-Dick*». Angel M. Flores y M.J. Benardete (Eds.). *Cervantes across the Centuries*. New-York. The Dryden Press. 227-236.

MELVILLE, Herman. (1850) *White Jacket*. New York. Harper & Brothers. London. Richard Bentley.

——— (1851) *Moby Dick*. New York. Harper & Brothers. London. Richard Bentley.

MONTALVO, Juan. (1895) *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*. Besançon. Impr. Pablo Joaquín.

PARDO GARCÍA, Pedro José. (2001) «*Huckleberry Finn* as a crossroad of myths: the Adamic, the Quixotic, the Picaresque, and the problem of ending». *Links and Letters*. 8. 61-70.

PYNCHON, Thomas. (1960) «Low-lands». *New World Writing*. 16.

——— (1963) *V*. Philadelphia. Lippincott.

RODÓ, José Enrique. (1900) *Ariel*. Montevideo, Dornaleche y Reyes.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. (1947) «Don Quijote en América». *Estudios cervantinos*. Madrid. Atlas. 93-137.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. (1988) «El *Quijote* según Borges». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 36. 477-500.

SKIRIUS, John. (1982) «Fernández de Lizardi y Cervantes». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 31. 257-272.

TWAIN, Mark. (1876) *The Adventures of Tom Sawyer*. Hartford. American Publishing Co.
——— (1885) *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York. Webster.
——— (1889) *A Connecticut Yankee at Kings Arthurs' Court*. New York. Webster.
WILLIAMSON, Edwin. (1992) «The Quixotic Roots of Magic Realism. History and Fiction from Alejo Carpentier to Gabriel García Márquez». E. Williamson (Ed.). *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*. Londres, Tamesis Books. 103-120.

Francisco Cuevas Cervera
Don Quijote, un motivo ambivalente para escritores
en tiempos de guerra y exilio (1808-1833)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 69-91

DON QUIJOTE, UN MOTIVO AMBIVALENTE PARA ESCRITORES EN TIEMPOS DE GUERRA Y EXILIO (1808-1833)[1]

1. Don Quijote, motivo satírico en los escritos de carácter político

La literatura del siglo XVIII encontró en el caballero manchego una veta extraordinariamente rentable para escritos de corte satírico, crítico o reformador, que fue plasmándose en sucesivos *Quijotes políticos*, *morales*, *filosóficos* y *censores* en obras inglesas, francesas y españolas que parecen apoyar la interpretación más oficial de la novela de Cervantes entendida como una sátira y escorarse hacia posturas más bien conservadoras. El motivo quijotesco será muy productivo para la censura haciendo al personaje instrumento del cual –o a partir del cual– se satiriza. La figura quijotesca servirá entonces para encauzar la crítica de costumbres desde la dualidad del personaje y desde la fusión de los propósitos de este y de la novela (don Quijote/*Quijote*) de forma que la imagen del carácter cervantino aparezca alternativamente de forma despectiva o elogiosa en el difuso conjunto de imitaciones, continuaciones y obras inspiradas en él (Álvarez Barrientos: 1986-1987: 47-48; Cuevas Cervera: 2013: 407-409).

Hacia el XIX, poco a poco, y de la mano de una nueva consideración crítica con respecto al personaje, se irá difuminando la dimensión burlesca de este e irá decayendo su presencia en las cabeceras de *censores* y *espectadores* como motivo estructural (Uzcanga Meinecke: 2008), al tiempo que los paralelos con don Quijote se van a generalizar en los escritos de tono satírico, hasta ser utilizado «como instrumento de propaganda bélica» (Caro López: 2009: 39).

[1] Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «La cultura literaria de los exilios españoles en la primera mitad del siglo XIX» (CLEX19), 2014-2016, dirigido por Alberto Romero Ferrer y radicado en el Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz (Referencia: FFI2013-40584-P; financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016).

En el marco de la Guerra de la Independencia, las referencias a don Quijote son herederas de este planteamiento. Los escritos de carácter político se servirán de esta figura para afilar el aguijón de la crítica. Era lógico, en cualquier caso: la configuración del personaje, de rasgos negativos indudables, y su fijación en el imaginario colectivo dotaban de sentido a la sátira que lo manejaba como argumento o simplemente como dardo envenenado de sus invectivas.

No serán, con todo, exclusivas estas alusiones del primer tercio del XIX. Baste recordar que una de las primeras –y malintencionadas– interpretaciones del *Quijote* hizo blanco de la sátira que contenía la novela al propio Carlos V o al Duque de Lerma (Martínez Mata: 2005: 95), y, a partir de ahí, el paralelo en nuevas obras contagiará a nuevas figuras. A mediados del siglo XVIII, por ejemplo, se ha identificado al rey de Suecia Carlos XII con el caballero manchego, llamándolo el *Don Quijote del Norte*; al otro lado del océano, la leyenda atribuye a Simón Bolívar la frase «Los tres más grandes majaderos de la historia hemos sido Jesucristo, don Quijote y yo», hermanándose así con el caballero de La Mancha. Las estampas satíricas de entonces a ahora son buena prueba de esta potencial identificación: los líderes de la Revolución Francesa, Bismark, Alfonso XIII o Guillermo II (último káiser alemán y rey de Prusia llamado «Le don Quichotte moderne» o el «Don Quijote prusiano») quedarán revestidos en estas estampas con la figura quijotesca. El motivo ha cundido hasta la actualidad, cuando hemos podido ver –no sin cierta turbación– cómo en la prensa satírica y en la Red, José Luis Rodríguez Zapatero, Angela Merkel o Mariano Rajoy han acabado enfundándose armaduras quijotescas y tomando las riendas de Rocinante.

2. Don Quijote en la Guerra de la Independencia (1808-1814)

2.1. Napoleón Bonaparte, el *nuevo don Quijote de la Europa*: el caballero manchego como enemigo francés

Los paralelos aludidos anteriormente dan cuenta de que la identificación de los líderes políticos y el personaje cervantino ha sido una constante para la sátira. Uno de estos descuella en los primeros años del siglo XIX e hizo fortuna. La identidad, que a ojos actuales parece descabellada, entre Napoleón y don Quijote se hace común en los escritos de carácter político. No hay que olvidar que, para algunos lectores extranjeros, durante los siglos XVII y XVIII la novela de Cervantes se entendió incluso como sátira antiespañola (Martínez Mata: 2005), si bien esa lectura difícilmente fue compartida por los primeros comentaristas españoles.

> Es fácil entender que Napoleón encarne a don Quijote en la literatura española posterior a la invasión de nuestro país por parte de las tropas francesas […]. Napoleón es una consecuencia extrema de los postulados

> alumbrados por la Revolución Francesa al calor de las nuevas ideas. No es por lo tanto casual que, al igual que don Quijote, este Napoleón impío, visionario y desmesurado sea el paradigma del exceso (López Navia: 2008: 431-432).

La obra de José Clemente Carnicero hizo explícito el símil desde su mismo título: *Napoleón o el verdadero D. Quijote de la Europa*, una obra en dos volúmenes, crítica con las argucias del emperador y los invasores del lado francés, que en un continuo paralelo entre el personaje novelesco y el histórico («no es el retrato, sino vivo original de aquel don Quijote», I, 28) utiliza la imagen cervantina para desprestigiar e invalidar a Napoleón presentándolo como una sátira de sus propios principios.

En otros escritos que tuvieron en la misma filiación su motivo inicial, la imagen de don Quijote acaba salvaguardada en el cotejo con la del emperador francés, aunque ello no signifique necesariamente una visión positiva del personaje. Eso sí, el caballero español resulta un loco simpático e inofensivo frente al destructor y vil nuevo Quijote. Así ocurre en *El Don Quijote de ahora con Sancho Panza el de antaño*, de Francisco Meseguer o el *Cotejo de Bonaparte con Don Quijote*[2].

Pero estas obras, ampliamente glosadas y conocidas en la historia de la crítica y recepción de Cervantes a lo largo del tiempo, no navegaron solas, ni suponen hitos anecdóticos en la identificación. El paralelo don Quijote/Napoleón se había lexicalizado antes del libro de Carnicero, y era un lugar común en los papeles del tiempo. El mero epíteto –épico, pero burlesco–, asociado a la imagen del francés, desplegaba toda una red de connotaciones negativas que se instauraron como tópico. También Juan Manuel de la Guardia asume el calificativo de «verdadero D. Quijote de la Europa», aplicado al hermano del primitivo *Quijote de nuevo cuño*, en sus *Diferentes poesías en alabanza de Josef Bonaparte* (Cuevas Cervera: 2015: n.º 411). Todo tipo de reescrituras de este signo se generalizarán en estos años de guerra: «segundo don Quijote» es llamado en *La linterna mágica o Semanario Fisonómico* (n.º 2, 1808, p. 9); será «don Quijote de la Córcega» para el *Apéndice al Procurador General de la Nación y del Rey* (5 de marzo, 1814); «Quijote francés», según *Los Ingleses en España* (n.º 5, 1813, p. 38); «D. Quijote del Norte» y «caballero de la triste figura» alternan con otras denominaciones en las páginas de *El Conciso* (15 de enero, 1813, p. 6); «nuevo D. Quijote», en el folleto *El sueño del tío José* (Romero Peña: 2006: 506); y hasta con el de «ladrón Quijote» se le acusa a Bonaparte en el pie de la estampa *Lo que son los franceses*. Otras imágenes

[2] Estas obras han sido ampliamente tratadas en los trabajos de López Navia (2008: 431-439) y Caro López (2009), de ahí que aquí no me detenga a tratarlas de manera particularizada. Puede encontrar un descriptor de estas tres, además, en sus respectivas entradas en Cuevas Cervera: 2015: n.º 370, n.º 371 y n.º 412.

más ocurrentes se harán comunes, siempre tomando como pivote el personaje cervantino: «S. M. Quijotesca» (*El Conciso*, 15 de enero, 1813, p. 8) o el «D. Quijote de la Triste Apretura» (*El Conciso*, 1 de marzo de 1813, p. 1).

Muchísimas más son las alusiones que pueden rastrearse en prensa y folletos de corte político en las que Napoleón viene a comportarse como don Quijote en sus arrebatos de locura, en sus sueños utópicos con resultados negativos, en sus intentos infructuosos de enderezar tuertos. Los insultos al invasor en que don Quijote toma protagonismo como identidad hartamente reconocible se hacen comunes, y la curiosa filiación del personaje novelesco con la perfidia, vileza y perversidad napoleónica tuvo que acabar incidiendo en un constructo negativo hábil para la recreación cervantina durante la Guerra de la Independencia, cauce no hollado en el XVIII: «la primera mitad del siglo XIX es mayoritariamente coincidente a la hora de identificar a don Quijote con los aspectos más negativos de lo literario, lo filosófico o lo religioso» (López Navia: 2008: 438):

> Ya se ve: ¿cómo había de ver con indiferencia el Quijote imperial y real un tuerto semejante sin desfacerle? ¿Cabía este descuido en un emperador andante, protector de los desvalidos, amparador de los menesterosos, y ángel tutelar de los tronos? Cuanto más, que los tales ingleses le persiguen mortalmente, y el buen caballero no puede haberlos a las manos para castigar su demasía; y de aquí le viene su encono, y el tratarlos de follones y malandrines como el héroe manchego a los desalmados encantadores (Crítica a las *Reflexiones imparciales sobre el estado actual de España*, *Semanario Patriótico*, n.º XI, 10 de noviembre, 1808, pp. 186-187).

> Soldados Españoles, salís a combatir con un Quijote o miserable fantasmón que se le ha metido en la cabeza ser más grande que Alejandro Magno, con un hombre más cobarde que pequeño en su estatura, que para alucinar a los demás, se ha apropiado una dictadura altisonante de voces retumbantes, se ha creado una corte augustamente soberbia, con un ceremonial más fanfarrón que el de los Césares de Roma (*La Voz de la Naturaleza*, recogido en la *Colección de papeles interesantes sobre las circunstancias presentes*, n.º 7, 1808, p. 56).

> Si tienes felicidades para dar, guárdalas para la Francia a quien prometiste hacer feliz; y no vengas a labrar a la España una felicidad, que no quiere […] ¿Por ventura quieres ser un nuevo Quijote, que vengas a desfacer los tuertos, y agravios, de que tú mismo fuiste autor, para irritar los ánimos de los Españoles contra sus legítimos soberanos? (*Bonaparciana*. [S.l.]. [s.n.]. [1808?], p. 8)

> […] pronto llegará el día de poder imponer aún más miedo al vil opresor, aun cuando fuese cierto lo que el fanfarrón *Monitor* asegura con fecha de 12 de Enero ponderando la leva que hacen algunos Príncipes de la confederación del Rin para mandar ejércitos contra España […],

> añadiendo que este nuevo D. Quijote tiene amedrentada la Casa de Austria (*Atalaya Patriótico de Málaga*, 18 de febrero, 1809, pp. 43-44).

> ¿Quién tramó y realizó con perfidia y en secreto la famosa confederación del Rhin? El último Quijote de nuestros días, el mejor desfacedor de agravios y entuertos, el más vil de los mortales, el peor de las testas coronadas, el que sin noticia de su amigo con quien se halla en paz, subleva y seduce parte de sus Estados, se los usurpa, y después le ruega que lo firme, este es, el Omnipotente Emperador de Francia y Rey de Italia, el incomparable, el sublime, el nunca bien ponderado en injusticias, robos y perfidias, Napoleón (*Diario de Mallorca*, año III, n.º 11, 11 de enero de 1810, p. 41).

Basten estos ejemplos para demostrar cómo los papeles periódicos de carácter político y ensayístico incorporaron todo un prisma de valores negativos a la imagen de don Quijote al hacerlo blanco de la comparación con el enemigo.

Junto a la visión fuertemente despectiva de estos ejemplos, también es provechoso el motivo quijotesco cargado de cierta sorna que hace paralelas las ideas descabelladas del emperador con las del personaje de ficción. De tintes más suaves, rasgueando la cuerda humorística de la obra de Cervantes y recobrando la ironía cervantina, estas identificaciones descargan en caricaturas y retratos burlescos, haciendo a Napoleón «prometedor de ínsulas» y desquiciado caballero:

> nadie más generoso y pródigo en promesas que Napoleón y sus satélites; pero tampoco nadie más avaro y mezquino en el cumplimiento de ellas. Con ellas han engañado a los incautos, a los bobos y a los preocupados, y valúan sus triunfos por la sencilla y buena fe que han encontrado en los pueblos seducidos […].
> Llega [Napoleón], y olvidado de su comisión adula al Pontífice, le besa los pies a S. S., se reconcilia, se declara por hijo de la religión de Cristo, siéndole a él Cristo y su religión tan indiferentes como el Smo. Padre, como los Obispos y como las doctrinas galicanas; y ante la cátedra de San Pedro concibe el ridículo pensamiento (que solo podía caber en D. Quijote) de ir a conquistar el Egipto, el África y el Asia si era menester (*Atalaya Patriótico de Málaga*, 20 de mayo, 1809, pp. 342-343).

Capaz, como el caballero cervantino, de engendrar en su «fecunda mollera» proyectos tan quijotescos pero «dignos de tal autor» como la creación de un gigantesco ejército que hace exclamar al redactor de *El Conciso*:

> ¡Diantres de insurrecciones, cuánto dais que hacer a todo un omnipotente…! Pero, Sr., si los soberanos están seguros y libres de tales bichos de insurrecciones con ser ellos buenos, ¿tienen más que serlo? Y si no lo son, ¿por qué no les aconsejáis ¡oh D. Quijote Corso! que lo sean, y así lograrán su tranquilidad, más bien que andando por esos andurriales con las mochilas a cuestas desfaciendo agravios, y enderezando (o

> quedando ellos) tuertos; que es vida más para negros que para soberanos? (*El Conciso*, 8 de mayo, 1812, p. 2)

Así, era natural que diferentes episodios del *Quijote* vinieran a replicarse en imaginarias escenas protagonizadas por Napoleón Bonaparte, siendo comunes las recreaciones quijotescas que tanto se habían ensayado en las imitaciones y continuaciones del siglo XVIII, ahora con un nuevo personaje dado por las circunstancias históricas del tiempo. Estas comparaciones, más novelescas, retoman de la novela original los episodios que incidían en la visión burlesca del personaje: los denodados esfuerzos por recuperar los valores del pasado espíritu caballeresco o las inusitadas batallas libradas contra carneros o cueros de vino, como en este «sueño de Napoleón», en el que el francés, estando su majestad imperial «algo sofocado con las indigestas noticias que de Madrid se le comunicaron», alucina a la manera quijotesca:

> Mas la imaginación recargada de vivas e interesantes ideas; caliente y agitada la sangre, e irritada la bilis, armaron un *botiborrillo* y mezcolanza en sus sesos, que dieron con toda la grandeza en la tierra, haciendo de sonámbulo. Pónese en pie su Majestad, saca la grande espada imperial y real, empieza a zarpazos grandes, y a grandes gritos, armando una zalagarda, como si una legión de diablos hubiera venido por lo que era suyo. Aquí descarga, allí pega, haciendo una carnicería tan espantosa en su Gabinete, que ni quedó la araña grande, ni el espejo grande imperial y real, ni nada de lo grande que allí había, que no saliese echando chispas a las vibraciones imperiales de su grande acero. Vaya, se repitió la escena, que admiró la Venta que tuvo el honor de hospedar a D. Quijote de la Mancha la noche del combate de los pellejos de vino (*Sueño de Napoleón*. Écija. Joaquín Chabes. [1808?], p. 1)

La repetida identificación no podía sino anquilosar al personaje cervantino en una imagen fuertemente negativa, antiespañola, incluso. Como recogeré a continuación, solo en tímidas ocasiones se invierten los términos; pero pocas veces, igualmente, serán los *nuevos quijotes* queridos para el escritor en tiempos de guerra. El efecto de este insistente motivo Napoleón/don Quijote en el desarrollo del imaginario colectivo es difícil de discernir, pero probablemente atrasó la configuración de don Quijote como icono nacional (Pidal y Mon: 1905; Hutchinson: 2000). Las identificaciones del caballero con lo español, cuando vienen del otro lado, resultan incómodas. El «duende de las tabernas», así, reniega de la figura cervantina en un intento por reafirmarse como español en un artículo comunicado al *Diario de Sevilla*:

> este solo con el poder que debe conservársele para castigar al que robe, y obligado a comer de su caudal, o trabajar para ello en ejercicio honesto, que esto no se opone a su dignidad, pues el ciudadano no se entiende ser un D. Quijote de la Mancha, sino un español virtuoso (*Diario de Sevilla*, n.º 78, 18 de octubre, 1813, p. 4).

La genealogía quijotesca del pueblo español solo será asumida parcialmente, pero queriendo que, en suma, para sí fuesen otros los motivos de comparación, otros españoles netamente heroicos, y no ese héroe a medias que es don Quijote para el lector de principios de siglo:

> Los inmortales defensores de aquel baluarte de la libertad española pidieron permiso a su digno General Palafox para apoderarse de una batería de morteros, que tenían los enemigos en la torre Bernardona, y que les hacía mucho daño; dioles un batallón de voluntarios, con los que salieron de noche, sorprendieron a los enemigos, llevaron los morteros a la ciudad, y puestos en procesión con los sables levantados y ensangrentados hasta el puño fueron a dar las gracias a la Virgen del Pilar. Así se portan los paisanos de D. Quijote, como dice ese faramalla y ridículo Emperador, o los paisanos de los Viriatos, de los Pelayos y Ramiros, de los Rodrigos de Vivar, de los González de Córdoba, de los Corteses y de otros innumerables como pregona la Europa entera (*Atalaya Patriótico de Málaga*, 11 de marzo, 1809, pp. 117-118).

El lugar común ya se había fijado para la historia literaria. Dejando pasar los años, la recreación novelística e histórica de la Guerra de la Independencia que suponen los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós recupera esta identificación: sus personajes lo tratan como «Don Quijote imperial y real, como algunos de nuestros paisanos le llaman, no sin fundamento» (*Napoleón en Chamartín*. 2ª ed. Madrid. Imprenta de José María Pérez. 1876, p. 125). En *Bailén*, el protagonista galdosiano Gabriel Araceli, bajo un sol manchego como aquel que había secado el cerebro a don Quijote y le hacía creer castillos donde solo había ventas, tienen una alucinación: todos los escuadrones del ejército imperial, y hasta el mismo Napoleón, caen sobre ellos.

La identificación viene dada, no ya solo por la locura que equipara a ambos, sino también por la posición privilegiada del tiempo de Galdós, que le permite dotar de un aura triunfalista a este símil haciendo paralelos también los palos recibidos por ambos personajes en España a causa de sus «aventuras».

> Yo en tanto, acordándome de D. Quijote, contemplaba el cielo, en cuyo sombrío fondo las pardas y desgarradas nubes, tan pronto negras como radiantes de luz, dibujaban mil figuras de colosal tamaño y con esa expresión que sin dejar de ser cercana a la caricatura, tiene no sé qué sello de solemne y pavorosa grandeza. Fuera por efecto de lo que acababa de oír […], lo cierto es que vi en aquellas irregulares manchas del cielo veloces escuadrones que corrían de Norte a Sur; y en su revuelta masa las cabezas de los caballos y sus poderosos pechos, pasando unos delante de otros, ya blancos, ya negros, como disputándose el mayor avance en la carrera […].
> –Miradle, miradle allí. ¿Le veis? ¡Estúpidos!, ¡y queréis luchar con este rayo de la guerra, con este enviado de Dios que viene a transformar a los pueblos!

> –Sí, allí lo veo –exclamó Marijuán, riendo a carcajadas–. Es D. Quijote de la Mancha que viene en su caballo, y seguido de Sancho Panza. Déjenlo venir, que ahora le aguarda la gran paliza.
> Las nubes se movieron, y todo se tornó en caricatura (*Bailén*. 2ª ed. Madrid. Imprenta de José María Pérez. 1876, p. 66-67).

La identificación negativa se extiende también a todo lo que provenga de la entonces enemiga Francia. Es un don Quijote su dirigente, lo son sus soldados. Los coraceros, cuya coraza que les daba nombre había sido recuperada por Napoleón Bonaparte y que estuvieron presentes en la Guerra contra España, ofrecían en su mismo aspecto físico el motivo de comparación: parecían todos ellos como un ejército de otro tiempo. En la *Carta de un chispero de Madrid a don Napoleón*, firmada por el tío Ventosa ([S.l.]. [s.n.]. [1808?]), uno de los valerosos combatientes del aciago mayo de 1808 se complace en dar muerte a uno de estos nuevos militares franceses o afrancesados. Simbólicamente, la Nueva España asesinando al caballero de La Mancha:

> mas no bien hubo empezado la chamusquina, cuando hétele que cae circuncirca de las herraduras de un caballo, que llevaba encima de sí a uno de esos soldados del nuevo cuño que vistió usted de coraceros, el cual, si he de decir lo que siento, se me figuró un verdadero retrato de don Quijote de la Mancha, pues hasta su rocín estaba tan desmirriado que parecía una sardina con patas de alambre. El tal caballero de la triste figura, o desfacedor de entuertos, quiso embestir a mi querido Cascajo, mas cuando iba a dar sobre él, le hicieron mudar de pensamiento dos primorosas banderillas de fuego que planté debajo de la cola a su semiético rocinante […]. Por fin, salió sano y salvo el tío Coscajo [sic], quedó muerto del zaparrazo el don Quijote, y ensartados en mi tizona (como pollas en asador) tres enfurruñados y furiosos compinches suyos que venían a defenderle (p. 4).

2.2. Don Quijote como *servil*: la imagen quijotesca entre los patriotas

Parece patente que el rendimiento de don Quijote como motivo durante la Guerra de la Independencia copó las críticas contra Napoleón y los suyos. Pero siendo una descalificación que quedaba ya tan a mano, es ingenuo pensar que no acabó como arma arrojadiza entre unos y otros bandos de la contienda política e intelectual que se libraba en la reducida España.

Así, en los papeles periódicos serán continuas las alusiones a redactores y literatos que acaban emparejados con el caballero de Cervantes, por sus ideas disparatadas o falta de juicio. No temblará la pluma a *El Censor* para tildar al *Semanario Patriótico* de don Quijote, «en que habla con juicio mientras no le tocan de caballerías y desfaceduras de agravios» (*El Censor General*, n.º 2, 31 de diciembre, 1811), ni al redactor del *Diario de Palma* al considerar, por sus ideas, al «Diablo predicador» como un «Quijote transformado» (*Dia-*

rio de Palma, 2 de mayo, 1813). Un buen número de vituperios en forma de epítetos quijotescos caerán al autor del papel «A Sevilla Libre» en *El tío Tremenda o Los Críticos del Malecón* (n.º 1, 1812; n.º 83, 1813).

En ocasiones el paralelo pasa a primer plano en estos artículos periodísticos, como ocurre en el de –presumiblemente– Pablo Jérica y Corta contenido en el *Diario Mercantil de Cádiz* (n.º 41, 21 de noviembre, 1812, pp. 195-197) titulado «Al gacetero de La Mancha», gacetero que ya había recibido en este periódico otros insultos quijotescos («un D. Quijote acuchillando a los títeres de Maese Pedro»). Similar al *Cotejo de Bonaparte con D. Quijote*, el artículo es una burla al redactor de la *Gaceta de la Junta Superior de La Mancha*, construida a partir de once motivos de comparación en que se critica al «Padre gacetero» por su vinculación con lo servil (Martínez Baro: 2006: 276-277; Cuevas Cervera: 2015: n.º 406).

Como en anteriores cotejos, el ridículo de ambos personajes se acaba decantando por extremar el del objetivo de las críticas, quedando parcialmente a resguardo los efectos de la locura del caballero manchego.

Junto con estos últimos vituperios quijotescos en la guerra intelectual y propagandística entre los periódicos, el motivo del paralelo don Quijote/servil va a la zaga del de don Quijote/Napoleón. La semejanza era obvia desde un punto de vista estrictamente ideológico, tanto el personaje literario como el histórico –el *servil*– pretendían restaurar lo que se presentaba como virtuoso pasado, llámese orden de caballería, llámese monarquía absolutista.

Desde esta óptica, la imagen de don Quijote no es ya una imagen *antiespañola*, sino, al otro extremo, la imagen de un españolismo exacerbado, rancio, caduco. También será, desde ese lado, una imagen negativa, pero en este caso para cargar los patriotas contra sus enemigos intramuros. Los escritores del nuevo siglo, los imbuidos de las nuevas ideas de un liberalismo tan mal definido como articulado, ven en don Quijote un claro trasunto de los *serviles* a los que desprecian: aquellos que, asentándose sobre unas arcaicas razones y vestidos –física y metafóricamente– con sus antiguas armaduras, pretenden una falseada regeneración del país. El motivo ha pasado de bando; al fin y al cabo, el personaje de Miguel de Cervantes no representaba entonces ni lo español ni lo extranjero. Antes de la apropiación icónica nacionalista solo es trasunto de *lo extremo*.

El diputado absolutista Jiménez Guazo, el antiguo oficial de la Suprema Junta de Sevilla, recibirá de la afilada pluma de Pablo de Jérica un punzante epigrama satírico:

> Al verle tan terrible chafarote,
> Orden de la Cruzada en el costado,
> y cual dragón descomunal bigote,
> todo el mundo lo hubiera comparado
> al inmortal manchego D. Quijote;
> pero ¡cuánto se hubiera equivocado!

> Porque el Quijote tuvo gran talento
> ¡y el mortal de que hablo es un jumento! (*Diario Mercantil de Cádiz*, 1813, recogido en la obra de Adolfo de Castro: *Cádiz en la Guerra de la Independencia*: *Cuadro histórico*. Cádiz. Revista Médica. 1862, p. 35).

Nuevamente el blanco de la crítica queda aún más degradado en la comparación con don Quijote que, a pesar de sus febriles desvaríos, acaba superando al servil. El emparejamiento no obedece solo a un paralelo ideológico, sino también físico, como en el caso de los coraceros franceses. Adolfo de Castro recordará así al mismo Jiménez Guazo en sus paseos por la ciudad gaditana:

> Su extravagante vestido, sus grandes bigotes, una gran espada, especie de mandoble, que siempre lleva ceñida, en recuerdo de sus hechos militares, la insignia de antiguo cruzado al pecho y la religiosidad que inusitadamente exagera teniéndose por hombre de otros días, le atraen los sarcasmos de la gente juvenil, alegre y bulliciosa, que le da el título del nuevo Quijote (*Cádiz en la Guerra de la Independencia: Cuadro Histórico*. 2ª ed. Cádiz. Librería de la Revista Médica. 1864, pp. 98-99).

No sorprende que en la recreación que muchos años después realizara Benito Pérez Galdós de la ciudad sitiada, el escritor canario hiciera confluir en un personaje los referentes históricos (junto a Jiménez Guazo, otros de la misma estirpe, como el Marqués de Villapanés o el Marqués de Palacio) con el referente literario cervantino. Al fin y al cabo, el paralelo ya gozaba de tradición durante los años de la Guerra. Así nace don Pedro del Congosto, el antagonista del episodio nacional *Cádiz*:

> vimos aparecer a un hombre como de unos cincuenta años, flaco, alto, desgarbado y tieso. Tenía como D. Quijote los bigotes negros, largos y caídos, los brazos y piernas como palitroques, el cuerpo enjutísimo, el color moreno, el pelo entrecano, aguileña la nariz, los ojos ya dulces, ya fieros, según a quien miraba, y los ademanes un tanto embarazados y torpes (*Cádiz*. 2ª ed. Madrid. Imprenta y Litografía de La Guirnalda. 1878, p. 49).

Y es que Cádiz fue testigo de una escena fuertemente quijotesca, recreada en las prensas con un tono muy ácido, y actualizada en la novela de Galdós: el 30 de mayo de 1810 hizo su entrada en la ciudad sitiada la Cruzada del Obispado de Cádiz, un ejército de estos anacrónicos militares que «para acabar con los franceses, era de lo más grotesco que en los anales de la historia se puede en ningún tiempo encontrar» (p. 71)[3].

[3] Curiosamente, en el trienio volverá a utilizarse la imagen quijotesca en lo que parece un renacimiento de esta Cruzada del Obispado: en la *Visita y conversación de don Quijote con el Padre Matusalén* (Barcelona. Imprenta Nacional de Garriga y Aguasvivas. 1820), un diálogo

Galdós deja clara la identificación en varios momentos y, principalmente, en la escena final en la que lord Gray hiere de muerte al nuevo don Quijote en la playa de la Caleta, rememorando la lejana playa barcelonesa en la que el Caballero de la Blanca Luna apeó al manchego de Rocinante para siempre. Otra vez un *don Quijote del nuevo siglo* acaba derramando su sangre simbólicamente. En este caso será un *lord*, inglés, liberal, hombre de los nuevos tiempos, quien hiende su espada en el pecho de la Vieja España.

En cualquier caso, el motivo quijotesco utilizado de manera hiriente no fue privativo de los enemigos de los serviles. Aunque en ellos encontraron, qué duda cabe, además de un insulto ya lexicalizado, un paralelo visual e ideológico difícilmente evitable. Para que pasara a designar al otro bando, el de los liberales, solo habría que esperar al fracaso de los ideales de estos pasado 1814.

2.3. Don Quijote como justiciero: el *censor* de costumbres

Para completar el espectro de la productividad del paralelo con el motivo quijotesco durante la Guerra de la Independencia, queda por analizar una arista que es heredera del siglo XVIII (Uzcanga Meinecke: 2008), cuando los *nuevos quijotes* vengan a derribar, pero ahora con un sentido reformador enunciado en positivo, alguna máquina mal fundada de las nuevas ideologías del XIX.

En esta línea habría que colocar algunas alusiones e incluso algunas obras completas que retoman este camino ya trazado: el de considerarse herederas de don Quijote en cuanto aquel censuraba o criticaba las costumbres del tiempo, esto es, conceder al caballero una finalidad regeneradora que en puridad correspondía más a la novela que al personaje y, si al personaje (recuperar la orden de caballería), obviando que en la original cervantina los medios y resultados eran fatales tanto para él como para sus compañeros. Si en los anteriores el ejemplo de don Quijote parecía exponerse como un ejemplo que rehuir –*a contrario*–, aquí lo hace como ejemplo que imitar –*a pari*–.

Es el caso de *El Nuevo Don Quijote de Sevilla* (Cuevas Cervera: 2015: n.º 405), publicación periódica que se inspira en la figura de don Quijote para presentarse como un nuevo caballero que sale a desfacer los agravios del nuevo siglo. De la misma forma se había presentado *El Censor* en el siglo XVIII (Cuevas Cervera: 2015: n.º 62).

El motivo sigue vigente durante los años de la Guerra. Así, el *Semanario Patriótico* se atreve a censurar a otra cabecera «como hiciera don Quijote» (14 de noviembre, 1811); desde las páginas del *Correo General* (5 de septiembre, 1814, p. 4) se pide un «Don Quijote moderno como justiciero»; *El Procurador General de la Nación y del Rey* acusará a *La Abeja* de no haberse puesto a las armas, no «clavar [su] penetrante aguijón en las huestes enemigas», como

satírico fuertemente irónico, el padre Matusalén pide a don Quijote que reúna un ejército para luchar contra el mal del nuevo siglo: los liberales (Cuevas Cervera: 2015: n.º 490).

hacía don Quijote (n.º 326, 22 de agosto, 1813); o se entiende –aunque aquí con marcado acento ridículo– *El Conciso* «cual otro Quijote en su Rocinante desfaciendo agravios y enderezando entuertos», según lo percibe *El Duende de los cafés* (n.º 149, 27 de diciembre, 1813).

En estas ocasiones el motivo quijotesco será entendido de manera positiva en la Guerra de Pluma, por su capacidad para vehicular la sátira; en estos casos el caballero de La Mancha se alzará ante los franceses o ante los nuevos enemigos que trajo como consecuencia la consciente, consentida y pública pluralidad política.

Este repaso advierte del cariz negativo del que se fue cargando la figura de don Quijote en los escritos de carácter político durante la Guerra de la Independencia. Los propios avatares de la historia de España hicieron disminuir su rendimiento en los años sucesivos, pero será este el equipaje que los intelectuales en el exilio llevarán consigo cuando la guerra contra el francés haya finalizado para empezar otra igualmente cruenta.

3. Don Quijote cabalga fuera de las fronteras (1814-1833): exilio y mito quijotesco

Es el famoso cuadro de Antonio Rodríguez Luna, un caballero cabizbajo, con aire de perpetuo derrotado, alejándose de la masa congregada que parece despedirlo entre sobrecogida y melancólica, el que abre las puertas de la *Biblioteca del Exilio* de la Biblioteca Cervantes Virtual. Este mismo caballero de este mismo pincel es también la portada del libro de José Luis Abellán *Los secretos de Cervantes y el exilio de don Quijote*, identificación (exilio/don Quijote) que ya había sido forjada con notable éxito a partir de sus estudios sobre la Historia del Pensamiento español (Abellán: 2006) y que fue una constante en el pensamiento de los expatriados (Férriz Roure: 1994: 141). Alberti, Ayala, Aub, han quedado en el imaginario en sí mismos como *quijotes* trasterrados. Los estudios que vinculan el exilio del siglo XX con la obra de Cervantes se cuentan por decenas; prueba de esto es el encuentro en octubre de 2015 titulado «El *Quijote* y el exilio de 1939» convocado por el Grupo de Estudios del Exilio Literario y la Universidad de San Luis.

Tanta rentabilidad tiene esta identificación del personaje cervantino con el exilio republicano del siglo pasado que se hace tentativo trascender esta identificación en el tiempo y convertir a todos los exiliados en *quijotes*, entre fracasados y utópicos, en el convulso transcurso histórico del siglo XIX.

Con este horizonte, parece lógico buscar los antecedentes de esta identificación, y la relación de Miguel de Cervantes con la cultura hispánica fuera de las fronteras de España, en los círculos que la restauración absolutista de 1814 y 1823 dispersó fundamentalmente entre París y Londres.

Sin embargo, y a tenor de lo expuesto sobre la utilización del motivo quijotesco durante la Guerra de la Independencia, resulta consecuente que los

exiliados españoles, que habían sido partícipes de los papeles periódicos que se poblaron de identificaciones y recreaciones quijotescas entre 1808 y 1814, exportaran esta visión a sus nuevas obras como expatriados. Al tiempo, desarrollaron una importante labor como difusores, estudiosos, docentes y críticos de la historia de la literatura española y, en esta línea obviamente, de la figura y obra de Cervantes.

3.1. La recuperación de Cervantes y el *Quijote* en los círculos intelectuales del exilio

Con la llegada de Fernando VII al trono, muchos de los escritores que habían militado en las facciones liberales y progresistas se vieron forzados a abandonar el país. Entonces –como los expatriados de ahora–, la mayor parte de estos trasterrados encontró en el español una fuente de ingresos y un medio de subsistencia (Llorens: 1954: 60 y ss.). Esto provocó que buena parte de los intelectuales del exilio precisaran de colecciones de textos (florestas, antologías) portátiles, para una vida, la del exiliado, también portátil. Si en principio participaban de intereses comunes con el exilio jesuítico en cuanto a la difusión e importancia de los estudios y valoración de Miguel de Cervantes (Quinziano: 2014), la puesta en valor del *Quijote* para los del XIX no es tanto como postura intelectual y/o apologética, sino como medio de vida. Serán editores, traductores, antólogos y profesores de español, produciendo colecciones, estudios y ediciones cervantinas para un doble público: el de los extranjeros que quieren aprender español o leerlo en el original, y el círculo de coterráneos en el exilio al que le sirve de anclaje con su patria y su cultura.

En este contexto habría que situar las gramáticas de Vicente Salvá, José Borrás o McHenry, o también la labor como lingüista de Juan Calderón, que, además de sus aportaciones sobre la lengua cervantina en otras obras gramaticales, en los años de exilio fue componiendo lo que sería su *Cervantes vindicado*, publicado póstumamente en 1854. También corresponde a este impulso la famosa *Floresta* de Antonio Garrido, con hasta cuatro ediciones en un solo año; todas ellas, gramáticas y antología, acaban difundiendo los textos cervantinos y con ellos la imagen de don Quijote en el exilio londinense; Sales, Cubí y Soler o Mariano Velázquez de la Cadena (es cierto que no todos estos exiliados políticos) lo harán en Estados Unidos; la *Biblioteca selecta* de Mendíbil y Silvela, la antología de Marchena, el *espíritu* hecho a partir de las obras de Cervantes de García de Arrieta o la *España poética* de Maury, acaparan al público radicado en Francia, principalmente en París[4]. En compa-

[4] La vinculación de estas obras con la difusión de Cervantes y el *Quijote* puede consultarse en sus respectivas entradas en el catálogo de Cuevas Cervera: 2015: Salvá, n.º 605; Borrás, n.º 571; Calderón, n.º 842 y n.º 1059; Mendíbil y Silvela, n.º 477; Garrido, n.º 572; Sales, n.º 550; Cubí y Soler, n.º 515; Velázquez de la Cadena, n.º 551; Marchena, n.º 488; García de Arrieta, n.º 420; Maury, n.º 561.

ración con periodos anteriores o posteriores puede afirmarse que la antología, como género en sí mismo, y la presencia en ella de Miguel de Cervantes, se vio impulsada con el exilio y la labor intelectual de sus integrantes, con lo que tiene el ejercicio del antólogo de fijación del canon. La mirada *desde fuera* acabó por definir de manera más precisa el canon *de dentro* (Cuevas Cervera: 2010: 90-93) y mantuvo muy viva la imagen de don Quijote a partir de una selección de textos representativos.

Igualmente hay que buscar en el exilio la base de importantes ediciones decimonónicas de las obras cervantinas. No solo porque participaran directamente en ellas los autores exiliados de España, sino porque el núcleo hispánico trasterrado actuó también como masa lectora, como nuevo *nicho de mercado*, que dirían los expertos económicos. Así, podría relacionarse el exilio (si bien en algunos núcleos existen *Quijotes* en lengua original tiempo antes) con las ediciones del *Quijote* de Burdeos de 1815 o la de las *Novelas ejemplares* de Perpiñán de 1816 e incluso, aunque esta relación es menos evidente, la neoyorquina del *Persiles* de 1827. El hito editorial en Londres será la tan interesante edición –tanto por su escasa tradición editorial como por la importancia de su interpretación en el Cervantismo romántico– de la *Numancia* en 1817[5].

Pero fue en París, el llamado «destino privilegiado del exilio español», donde la relación entre la edición de obras cervantinas y el grupo exiliado se hace más patente. En 1814 es precisamente cuando aparece el *Quijote* en español publicado por René Masson, y a raíz de ahí se producirá en la ciudad francesa toda una explosión cervantina en lengua original: las ediciones de Cormon y Blanc del *Quijote* en 1825 y 1827 y las *Novelas ejemplares* de 1825, y la de Baudry (*Colección de las mejores obras escritas en lengua española*) también de 1825 y 1832; pero fundamentalmente con las *Obras escogidas de Miguel de Cervantes Saavedra*, editadas por Agustín García de Arrieta de 1826 (Librería Hispano-Francesa de Bossange, imprenta de Fermín Didot para los ocho primeros, en la de Rignoux los dos últimos) reimpresas en 1827, el primer intento llevado a las prensas de obras (casi) completas del autor del *Quijote* y cuyas notas son un claro testigo de esa relación entre exilio, difusión de la novela y labor docente de la lengua para extranjeros. Y otro hito editorial en el mismo marco: el *Quijote* en miniatura editado por Joaquín María Ferrer en la imprenta de Julio Didot de 1827 y reeditado en 1832[6].

Es verdaderamente notable este impacto editorial de las obras cervantinas fuera de las fronteras españolas motivado por el núcleo de exiliados. A excep-

[5] Cuevas Cervera: 2015: *Quijote* de Burdeos, n.º 427; *Novelas ejemplares* de Perpignan, n.º 439; *Persiles* de Nueva York, n.º 566; *Numancia* de Londres, n.º 447.

[6] Cuevas Cervera: 2015: *Quijote* de Masson, n.º 416; *Quijote* de Cormon y Blanc, n.º 532 y n.º 565; *Novelas ejemplares* de Cormon y Blanc, n.º 534; *Quijote* de Baudry, n.º 533 y n.º 632; *Obras escogidas* de Bossange/Didot, n.º 554 y n.º 563; *Quijote* en miniatura de Didot, n.º 564 y n.º 633.

ción de Alemania o los Países Bajos, la presencia de la obra cervantina en español fuera de las fronteras es prácticamente inexistente hasta este momento.

Junto a la labor filológica, es interesante cómo en los círculos del exilio se produce un encuentro directo entre los escritores españoles y las nuevas interpretaciones literarias del Romanticismo, muchas de las cuales habían fijado su atención en el *Quijote* (si bien es verdad que las ideas literarias de los alemanes, ingleses y franceses llegaban a los intelectuales españoles con bastante más fluidez de lo que tendemos a considerar en la propia España de antes de la Guerra de la Independencia). En 1823 Ticknor será ya profesor de Literatura Española en Cambridge y Byron publicará su *Don Juan*, obra en la que unas estrofas alusivas a la imagen del caballero manchego harán fortuna entre los cervantistas. Son los años de la difusión de la historia literaria de Sismondi, de los escritos literarios de Madame de Stäel, de Wordsworth, Coleridge o Lamb.

En líneas generales, los españoles serán más templados en cuanto a la lectura de la novela que sus nuevos coterráneos ingleses y franceses. Ni siquiera en estas circunstancias vitales del exilio se dejaron convencer por la pátina romántica que envolvía la crítica cervantina inglesa o alemana, pero al menos entraron en contacto directo con las ideas del nuevo siglo en cuanto a la lectura de la novela. La imagen de don Quijote, para estos, no había incorporado ese imaginario romántico que después acabaría fagocitando al personaje.

Así, Antonio Alcalá Galiano en *Atheneum*, misma revista que unas páginas antes estaba difundiendo la imagen romantizada sobre el *Quijote* y sus personajes en la lectura que Charles Lamb proponía de la novela (Cuevas Cervera: 2015: n.º 657), no tiene reparos en advertir con sinceridad, la *realidad* del personaje protagonista y su falta de *idealidad* o, mejor, de su abstracción como encarnación de la Humanidad plena:

> the creation of ideal beings would seem to him impossible and absurd. Yet it was Spain that Don Quixote was created, a character which, so far from being a generalization, or the personification of some abstraction, is a man, whose existence has all the appearance of reality, because he is brought before us by those thousand minute touches of individual character, which distinguish our acquaintances of every-day life on from the other (n.º 342, p. 371).

En el lado francés, Leandro Fernández de Moratín, en sus *Orígenes del teatro español*, publicados en España de forma póstuma, pero redactados durante su exilio parisino, asumirá solo parcialmente las ideas de los Schlegel sobre la *Numancia* (Cuevas Cervera: 2015: n.º 748). En la misma línea se encuentra Martínez de la Rosa, que publicará sus «Anotaciones a la poética» y el «Apéndice sobre la tragedia española» en París en 1827, también desde la óptica más clasicista que este autor abanderaba (Cuevas Cervera: 2015: n.º 569).

Pero también se favorecieron algunos avances y la conjunción de posturas patrias y foráneas, como la solución de compromiso *clasicismo* más

romanticismo que propone Joaquín María Ferrer en los preliminares de la edición del *Quijote* de 1832 (Cuevas Cervera: 2015: n.º 633) o el medievalismo nostálgico, *quijotesco*, de Vicente Salvá. En este sentido, resulta sintomático que algunos de los estudios particularizados sobre la novela de Cervantes en el exilio londinense versen sobre un tema que puso en el punto de mira el aire romántico: la imaginación como valor, un nuevo concepto de verosímil para la literatura, como abordan Pablo Mendíbil en *Ocios de Españoles Emigrados* (Cuevas Cervera: 2015: n.º 548) o José María Blanco White en *El Mensajero de Londres* (Cuevas Cervera: 2015: n.º 528). Resumiendo mucho sus posturas, la nueva valoración de la invención en sentido romántico catapulta la imagen de don Quijote como creador de nuevos mundos, y coloca a Cervantes en una imagen ambivalente: ¿condenó las historias fabulosas, las imaginaciones inverosímiles, con su sátira a los libros de caballerías? A pesar de las nuevas perspectivas, el artículo publicado en *Ocios de Españoles Emigrados* colocará al *Quijote* aún bajo el membrete de las novelas satíricas. Aun pesa en él la tradición heredada del XVIII.

La postura de Blanco White es hartamente significativa. En «Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles» no logra sortear las paradojas del Cervantismo romántico alemán e inglés. Desde su concepción, como Mendíbil, del *Quijote* como obra satírica que traía en su herencia de exiliado, no puede entender cómo un planteamiento artístico basado en la imaginación que rezuma el Romanticismo no proscribió una obra como la novela de Cervantes. Los románticos trataron de separar radicalmente estas dos esferas de interpretación, salvaguardando al tiempo las bondades de la Caballería del ridículo al que se sometía al personaje. Para Blanco, todo forma parte de un mismo maremágnum inseparable, de donde podrían extraerse nefastas consecuencias para la interpretación de la novela, que acabó condenando la imaginación:

> No puedo menos de creer que el *Quijote* contribuyó [a la pérdida de la lozanía de ingenio, de originalidad de la obra literaria]; […] esta afición [la de los libros de caballerías] debiera haberse corregido; no sofocado. Las armas de lo Ridículo son instrumentos envenenados que en vez de cortar excrecencias, destruyen el total de lo que hieren (p. 414b).

Al freno que suponían estas reticencias de los expatriados por contagiarse de la imagen de don Quijote –imagen que hacía fortuna y se difundía rápidamente en Inglaterra–, se une, en la historia de la interpretación de la figura quijotesca, el resultado de las nefastas consecuencias culturales generadas por el propio exilio. Este pudo crear un efecto adverso en cuanto al avance del Cervantismo hispánico: pudo acabar lastrando la acogida de la imagen romántica del personaje y de la novela en la península, ya que los autores e intelectuales que podían entrar en contacto con los nuevos aires de la crítica romántica, asimilarla y reinterpretarla, se encontraban en buena parte fuera de España. El atraso que Llorens consideró de manera generalizada para el curso de la histo-

ria cultural del país en la Década Ominosa, desprovista la patria de sus grandes hombres de letras, es aplicable también al caso del *Quijote*.

3.2. La negación del modelo quijotesco desde el exilio: románticos y nacionales

Lo anterior, la labor intelectual que desarrollaron los españoles en el exilio entre 1808 y 1833, tanto en su difusión como en su interpretación, atañe fundamentalmente a la novela de Cervantes y a la imagen que proyecta el personaje a partir de la selección y exégesis de la obra; pero, ¿qué hay en cuanto a don Quijote –el caballero–, tal y como había sido esgrimido en los años de la Guerra de la Independencia? Si aludía antes a una identificación que, por consolidada, se ha hecho insoslayable entre el exilio de 1939 (y a partir de ahí, de otros exilios posteriores) y la imagen quijotesca, esta parece inexistente en el de principios del XIX.

Hay una razón de base: las constantes identificaciones con la figura de don Quijote, despectivas y peyorativas, desde diferentes facciones políticas con que iniciábamos este repaso. Esta es la utilización identitaria que los exiliados habían recibido, utilizado y difundido, empleo que ahondaba en una idea burlesca del personaje, ya que solo en mínimas ocasiones el motivo quijotesco había sido asimilado de manera positiva (si se alzaba ante los franceses o ante nuevos enemigos).

De ahí que la identificación de don Quijote con los serviles siga vigente en los años del exilio. Así resulta en los paralelos que Félix Mejía, el exiliado en Philadelphia que parece esconderse tras el seudónimo de Carlos Le Brun, publica en los *Retratos políticos de la Revolución de España* (1826), verdadera galería de los protagonistas de la revolución española. En esta obra, el guerrillero escocés Downie, tildado por lord Wellington como «demasiado español», será así representado:

> Su valor peca algo en temeridad, y su carácter es caballeresco; no parece sino que es hijo de Cervantes, como el Quijote. En aquel tiempo se le notó constantemente un amor decidido a la libertad; aunque cuando llegó ya el Rey, de vuelta de Francia, se advirtió que iba declinando al absolutismo, que dice alguna más consonancia con su caballería andante y con su negocio (p. 264).

Calzas, jubón, bonete y capa corta, amén de la espada de Francisco Pizarro que blandía, le daban al militar cuando paseaba por las calles de la Cádiz doceañista un aspecto bien reconocible: un caballero del siglo XVI luchando una guerra por la independencia en el siglo XIX. Un nuevo don Quijote, siempre ridículo. La imagen es paralela a la que advertíamos sobre Jiménez Guazo en el marco de la Guerra y a sus recreaciones posteriores en el personaje de Pedro del Congosto de Benito Pérez Galdós.

Pero en los años del exilio don Quijote no será solo el símbolo de lo caduco, de la España que la Constitución de 1812 quería haber dejado atrás. Tam-

bién son *quijotes* los culpables de que la frustrada revolución de España los haya obligado a la diáspora. Porque don Quijote, el original, persigue unos ideales –olvidémonos en un momento de si antiguos– difusos y que no se sostienen en su realidad circundante. Es, también, la imagen del ingenuo *desfacedor de agravios* y *enderezador de tuertos*, y esta imagen risible tiene también una correspondencia que salta a los ojos del crítico político en la España en armas y en el exilio: los liberales.

De nuevo Félix Mejía, en su exilio estadounidense, definirá así a Romero Alpuente, uno de estos liberales:

> Era un energúmeno de la libertad; liberal enliberalado, liberal sin compás ni lastre, y liberal que de puro liberal podía ser sospechado de no serlo sincero. […] La soberanía del pueblo y la resistencia a las *cámaras*, que eran las bases de los comuneros, eran también los dogmas de la política de Romero Alpuente. Por todas partes veía *cámaras*, y destrozos de *soberanía*; hasta las bacías de los barberos se les antojaban *cámaras*, como a Don Quijote *Yelmos de Mambrino*. A haberlo dejado, se hubiera salido también por esos mundos de Dios con su Sancho, y con su Rocinante, a desfacer a los malandrines, que no quisiesen confesar que la *sin par libertad española* era ya, y lo sería siempre, la libertad de las libertades, y que no había poder humano […] que quisiesen estorbarlo, que lo pudiese nunca conseguir, mientras hubiese en la comunería caballeros andantes y Romeros Alpuentes en las encrucijadas, para defenderla (pp. 212-213).

Esta identificación le valdría no solo para los ideólogos, sino también para los hombres de acción, como Zaldívar, ese cabrero metido a guerrillero durante la Independencia, trasunto de aquel otro hidalgo metido a caballero andante:

> y él se metió por ellos hasta los codos en esta aventura, sin comerlo ni beberlo, a fuer de caballero andante, lleno de sus fazañas de la antigua partida, y con ínsulas Baratarias que le prometieron el General Grimaret, Cienfuegos, el obispo de Cádiz, que le manda dineros, e indulgencias, para cuando lo matasen, un tal Martínez de Xerez, y otros que querían negociar, como han negociado con los peligros y con la vida del selvático Zaldívar, arzobispados, mandos y empleos. […] él logró hacer su primera salida una madrugada, como Don Quijote, y armarse caballero al día siguiente, forjando su partida de desertores y payos ilusos y fanáticos (pp. 181-182).

Con este punto de partida y bagaje heredado se hace evidente por qué los exiliados del XIX no quieren ser nuevos *quijotes* a costa de sus ideas políticas. Ellos saben bien cómo acaba el personaje, y han leído –y escrito– múltiples sátiras feroces en las que el caballero manchego de pronto salía a relucir, nunca bien parado. Ninguno querría ser considerado un loco por sus ideas, ni derrotado por la Historia. En este marco no sorprenden las declaraciones

de la carta que reproduce *El Español Constitucional*, una de las cabeceras periódicas más importantes del exilio londinense, firmada por William Davis Robinson en 1818 y dirigida al conde de Abisbal –por cierto, en otros artículos, identificado críticamente con don Quijote– en los primeros años de cruentas resoluciones por parte del gobierno fernandino para los que lucharon en la Independencia:

> Aunque estoy bien persuadido de que V. E. me vituperará por haber violado mi palabra de honor, marchándome de Cádiz, sin embargo, le suplico que se digne a escuchar en justificación de este paso la siguiente exposición de las fuertes y extraordinarias circunstancias que me han impelido a darle.
> […] Si yo hubiese entregado mi persona a V. E. el 15 del corriente, para ser encerrado otra vez en el castillo de San Sebastián, y de allí tal vez conducido *sin escrúpulo* a Ceuta, conforme a las órdenes de S. M. C. del 15 de octubre de 1818, ¿semejante paso no hubiera sido más propio de un *Don Quijote* que de un hombre de juicio? Es muy factible que este famoso *caballero de la triste figura* se hubiera congratulado al ofrecérsele una especie de martirio; pero yo, que no he tenido el honor de nacer bajo las banderas de la *andante caballería*, no me siento con deseos de imitar al *caballero de la Mancha*, ofreciéndome víctima voluntaria de ese punto de honor quijotesco (vol. II, 1819, pp. 274-276).

Las alusiones que pueden encontrarse en este sentido son evidentes, si bien, tras el trienio decae en su utilización, de una parte por el silencio impuesto en España en los escritos de propaganda política, de otro lado por el rechazo de esta imagen en el exilio. Esta utilización del motivo quijotesco por parte de los intelectuales expatriados está en línea con su propia interpretación de la novela, arraigada en la recepción dieciochesca hispánica fundamentada en la lectura satírica, con la tradición de los escritos de corte ensayístico de tema político y, en último término, con el problema de la sátira y la dualidad del personaje, que desde fechas tempranas resultaba ambivalente (si bien con una predominancia clara por la imagen ridícula o abiertamente negativa en los escritores españoles precedentes).

¿Cómo iban a identificarse estos «leones enjaulados» que eran los exiliados románticos en palabras de Thomas Carlyle (Llorens: 1954: 42) con la figura hispánica de don Quijote? Arrastraban estos intelectuales la repetida imagen burlesca del caballero asociada a los diferentes fracasos políticos en la Guerra de la Independencia y heredaban también una lectura, si no siempre clasicista, incapaz de atisbar los nuevos puertos del Cervantismo romántico. No solo no se verían a sí mismos como *quijotes*, *no querrían verse como tales*. Ni bobos, ni derrotados. Desde fuera, sin embargo, la imagen resultaba evocadora. Era fácil invertir los términos. Aquellos que ya advirtieron en don Quijote un héroe romántico, trágico, un verdadero caballero andante, y que habían escapado al uso constante del motivo de don Quijote como insulto

político, no reparaban en presentarse como nuevos *quijotes*; como lord Byron en aquellos famosos versos de *Don Juan* o el poeta Alfred Tennyson, que firma una carta enviada a la institutriz de sus hermanas («su Dulcinea») como «Don Quijote», epístola escrita desde La Mancha e imbuida por un Romanticismo y exotismo, que quizás solo un foráneo podía descubrir en aquellos parajes (Sola Buil: 2007: 187). Y no solo estos románticos se vieron a sí mismos como *quijotes*, proyectaron la misma imagen en las comunidades de los españoles del exilio, identificaron al caballero cervantino con los héroes de la revolución. Para ellos, esa imagen del utópico soñador derrotado por un destino adverso se correspondía a la par con don Quijote y los liberales de 1820.

En las memorias del Marqués de Custine (*Lettres*, en *L'Espagne sous Ferdinand VII*) se esboza un cuadro sugerente de estos exiliados que lucharon por la revolución de España, estos mismos que esperan su ejecución en la magnífica pintura de Antonio Gisbert (Torrijos, Boyd, Golfín, …). Aunque la visión de ellos en estas cartas no sea siempre positiva, cuando en 1831 este marqués plantee el plan de un nuevo libro sobre estos personajes, propone el título de *El Don Quijote liberal*. El *icono* de don Quijote, el *mito romántico* es, sin embargo, aún inexistente a ojos de los españoles. Precisamente, porque pocos de ellos serían románticos en estas fechas; menos aún, *lectores románticos* del *Quijote*.

Había de buscar, entonces, entre los exiliados españoles algún emigrado que evolucionara después a formas más profundas de romanticismo, alguno en que el mito del caballero manchego pudiera empezar a fraguarse en el destierro. Y, aunque serán excepción, alguno habrá. Un poeta trasterrado, inflamado de las ansias de renovación y del impulso creador y transformador propias de la edad –la suya y la que le tocaba vivir–, no duda en verse como un don Quijote de los nuevos tiempos:

> Pero en la tierra nunca sucede nada; nada que mientras está sucediendo traiga carácter de aventura, ni nos sorprenda. Pasó ya el tiempo de las aventuras. Yo he salido a los diez y seis años de mi patria, como un segundo Don Quijote a buscarlas, y todavía no he hallado una que pueda llamarse tal. ¿Dónde están aquellas princesas incógnitas, aquellos tiranos que las oprimían, aquella mano generosa, que, cuando el caballero se acostaba pobre en su lecho, venía sin darle cata de ello, y le dejaba debajo de la almohada riquezas, que, considerando la codicia de nuestra época, causarían al más desinteresado corazón no menos sorpresa que gusto por su valor y su abundancia? ¡Ah! esta loable costumbre ha desaparecido […]
>
> Pero señor, ¿no me sucederá algo raro, algo extraordinario? Maldito siglo XIX, que, sistematizando las sociedades, has convertido la vida en una sucesión monótona de días, que unos tras otros pasan sin dejar rastro apenas de la memoria. Ya nada sucede nunca que de contar sea (José de Espronceda, «Un recuerdo», publicado después en *La Ilustración: Periódico Universal*, vol. IV, 1852, p. 136).

Años después de este exilio londinense, en 1836, se publicaban los primeros versos de una obra nuclear del Romanticismo de aquel que fuese *trasterrado quijote*. Antecedían a estos una cita de la novela de Cervantes, tomada del momento en que el caballero manchego apostrofa a los cuadrilleros de la Santísima Hermandad. No es casualidad que ofrezcan estas palabras una imagen valerosa y heroica de la andante caballería, y por ende, del personaje: «[su ley –la de los caballeros– es su espada,] sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad», que casi parecen darle el pie de rima a otros versos de este mismo poeta que forman parte del acervo versal hispánico: «que es mi Dios, la libertad / mi ley la fuerza y el viento, / mi única patria la mar».

Piratas, verdugos, cosacos… exiliados, incluso. Estos arquetipos de la poesía de Espronceda, de la poesía romántica en suma, ya serán *quijotes* de nuevo cuño, del nuevo siglo. Pero para eso, habrán vuelto ya de su exilio los intelectuales constitucionalistas y se habrá puesto en marcha la máquina –*mal fundada*, quizás– del Romanticismo. Y ese, ya, será un nuevo y muy rentable capítulo para el Cervantismo hispánico.

Francisco Cuevas Cervera
Grupo de Estudios del Siglo XVIII
de la Universidad de Cádiz-Universidad de Chile

BIBLIOGRAFÍA

Abellán, José Luis. (2006) *Los secretos de Cervantes y el exilio de don Quijote*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

Álvarez Barrientos, Joaquín. (1987-1988) «Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII». *Anales Cervantinos*. 25-26. 47-63.

Caro López, Ceferino. (2009). «Don Quijote en la guerra del Francés». *Anales Cervantinos*. 41. 39-61.

Cuevas Cervera, Francisco. (2003) «La historia a través de sus personajes: Sátira política, biografía y reconstrucción histórica en los *Retratos políticos de la revolución de España* de Carlos Le Brun». *Cuadernos de la Ilustración y el Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz*. 11. 149-178.

Cuevas Cervera, Francisco. (2010) «Cervantes en la configuración del canon de Literatura Española. Antologías y Colecciones de Literatura (1750-1850)». *Gramática, Canon e Historia Literaria (1750-1850)*. Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López (Eds.). Madrid. Visor. 85-115.

Cuevas Cervera, Francisco. (2013) «Facilius est inventis addere: diálogo entre las imitaciones cervantinas de finales del siglo XVIII y el discurso

crítico del Cervantismo». *Hacia 1812, desde el siglo ilustrado. Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Fernando Durán López (Coord.). Gijón. Ediciones Trea. 395-411.

CUEVAS CERVERA, Francisco. (2015) *El Cervantismo en el siglo XIX: Del Quijote de Ibarra (1780) al Quijote de Hartzenbusch (1863)*. Oviedo. Universidad de Oviedo.

FÉRRIZ ROURE, María Teresa. (1994) «Relectura de la tradición literaria española desde el exilio». *De Historia, Lingüísticas, Retóricas y Poéticas: Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas*. Juan Villegas (Ed.). Berkeley: University of California. IV. 133-146.

HUTCHINSON, Steven (2000) «Perlas críticas surgidas a la luz del "patrioterismo" aplicado al *Quijote*». *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina: Primer convivio internacional de «Locos Amenos»*. Antonio Bernat Vistarini y José María Casasayas (Coords.). Salamanca / Palma de Mallorca. Ediciones Universidad de Salamanca / Universidad de las Islas Baleares. 281-290.

LLORENS CASTILLO, Vicente. (1954) *Liberales y románticos: Una emigración española en Inglaterra (1823-1824)*. México. El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ NAVIA, Santiago. (2008) «La recreación literaria de Don Quijote a la luz del nacionalismo españolista: Don Quijote y Napoleón en la Guerra de la Independencia». *Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alexia Dotras Bravo et al. (Coords.). Alcalá de Henares. Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos. 427-439.

MARTÍNEZ BARO, Jesús. (2006) «Sueños, diálogos y viajes imaginarios: Literatura y Política en el *Diario Mercantil de Cádiz*». *La guerra de pluma: Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)*. Alberto Romero Ferrer, Fernando Durán López y Marieta Cantos Casenave (Eds.). Cádiz. Universidad de Cádiz. I. 169-304.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2005) «El *Quijote*, sátira antiespañola». *Voz y Letra*. 16. 1-2. 95-104.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. (2007) «Inventando la Nación: Cervantes en el siglo ilustrado». *Estudios de Historia Moderna: contextos, teorías y prácticas historiográficas*. María Luz González Mezquita (comp.). Mar de Plata. Eudem. 61-72.

PIDAL Y MON, Alejandro. (1905) «El *Quijote* como símbolo nacional». *Cervantes y el Quijote*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 152-154.

QUINZIANO, Franco. (2014) «Ecos cervantinos en la Italia del XVIII: una aproximación al *Quijote* a través de los escritos de los jesuitas expulsos». *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (Eds.). Gijón. Fundación M. C. Masaveu Peterson. 782-795.

ROMERO PEÑA, María Mercedes. (2006) «Conversaciones, diálogos y triálogos

durante la Guerra de la Independencia española». *Revista de Literatura*. LXVIII. 136. 503-520.

SIMAL DURÁN, Juan Luis. (2011) *Exilio, Liberalismo y Republicanismo en el mundo atlántico hispano, 1814-1834*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

SOLA BUIL, Ricardo J. (2007) «Alfred, Lord Tennyson: *Don Quixote* como modelo romántico de caballero artúrico». *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. José Manuel Barrio Marco y María José Crespo Allué (Eds.). Valladolid. Universidad de Valladolid / Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. 187-195.

UZCANGA MEINECKE, Francisco. (2008) «El *Quijote* en la prensa satírica del siglo XVIII: de modelo literario a sujeto de identificación». *El Quijote y el pensamiento teórico literario*. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García (Coords.). Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 475-480.

Julia D'Onofrio
De Micomicona a la jimia de bronce.
Los ejemplos de una mona para construir un personaje.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 93-113

DE MICOMICONA A LA JIMIA DE BRONCE. LOS EJEMPLOS DE UNA MONA PARA CONSTRUIR UN PERSONAJE[1]

Frente a los discursos bastante uniformes de la cultura simbólica de la época, Cervantes explota las múltiples sugerencias que puede despertar en sus lectores el haz de sentidos diversos con que construye, nombra o caracteriza a sus personajes. Por eso es tan interesante sondear los modos como se realizan esas construcciones de los entes de ficción de sus obras, a partir de juegos con la onomástica y mediante las complejas sugerencias simbólicas que va adosando a la caracterización[2].

En una mentalidad que hallaba o descubría significados profundos para la vida del hombre en todos los animales, seres y objetos del mundo a su alrededor, debemos recordar que este tipo de referencias en las obras de arte no suelen ser inocentes ni carecer de un sentido que trascienda lo literal. Esto no quiere decir que en la obra de Cervantes las conexiones simbólicas sean sencillas ni palmarias. Precisamente uno de sus rasgos más característicos de significación cervantina es el juego que destraba la simbolización bastante unívoca que era la práctica común en su sociedad y entorno cultural. Cervantes superpone referencias, entrelaza equívocos y presenta un mundo caleidoscópico donde los sentidos nunca son del todo certeros ni pretenden darse por

[1] El presente trabajo es una ampliación de la comunicación presentada en las VII Jornadas Cervantinas de Azul, Argentina. La versión abreviada se tituló «De monos y monerías en el trasfondo cultural del personaje de Micomicona».

[2] En esta línea sigo los pasos de Redondo, Molho, Márquez Villanueva, también guiada por el ejemplo de Alicia Parodi y Juan Diego Vila que fueron mis maestros. Transcribo un párrafo de Francisco Márquez Villanueva que me resulta especialmente relevante: «El cervantista no puede dar su primer paso sin estar muy percatado de hallarse ante una tupida red de intenciones que, al cruzarse y recruzarse, anulándose acá y acentuándose allá, producen el milagro de una expresión, de una comunicación integral. El Cervantes de los buenos momentos levanta vastos tinglados de claves sutiles que se vuelven tanto más reveladoras por el hecho mismo de no ser explícitas, de estar allí para que sea el lector quien las desentraña con su comprensión humana y su sensibilidad poética, incorporándose por ese atajo a la esencia misma del proceso creador» (1967: 149).

acabados en el texto mismo, más bien quedan presentados como bosquejos o líneas propuestas para que el lector termine su trabajo como más le guste (pues en el primer *Quijote* se le recuerda desde el prólogo que tiene su alma en su cuerpo y su libre albedrío como el más pintado, instándolo a leer y decir de este libro como mejor le pareciere).

En el *Quijote*, sin duda, mucho de esto que dijimos se liga a lo que Redondo o Molho caracterizan como una impronta carnavalesca, pero que descubrimos con un poder de reversibilidad que va mucho más allá que la simple inversión de términos y sirven para construir personajes de una riqueza inusitada y subversiva. Una de las maneras en que Cervantes transmite estas ideas es justamente mediante el entrecruzamiento de alusiones y características que sirven para dar vida a sus personajes. En las siguientes páginas, analizaremos en primer lugar las múltiples implicancias del nombre de Micomicona, puesto que construyen de manera notable una rica red de sentidos para ahondar en el personaje de Dorotea.

Aprendemos por el suplemento a su *Tesoro* –que Covarrubias dejó manuscrito– que existen referencias clásicas para Micón y Mica que bien podrían relacionarse con nuestro texto y merecen atención. La primera sería la forma de llamar en la época a la isla de Myconos (donde están enterrados los gigantes vencidos por Hércules) y la segunda, Mica, fue una casta doncella eliense quien, requerida en amores por un desaforado, prefirió la muerte al avasallamiento. Si bien se hace evidente que ambos sentidos clásicos podrían conectarse con la historia de la princesa Micomicona, con todo, las alusiones a los micos, simios o monos, cobran mucha más relevancia en esta misma historia y en su reelaboración en el *Quijote* de 1615 hecha en el palacio ducal[3] que luego comentaremos.

El mico, según Covarrubias es un mono pequeño con cola (a diferencia de los sin cola que habían sido más conocidos en el Occidente antiguo y medieval) que las damas gustan de tener como mascotas, por su tamaño, gracia y cara agradable, a diferencia de las monas, a las que aborrecen (ya iremos viendo por qué aborrecen a las monas que no parecen ser dignas como mascotas familiares). Ocurre, sin embargo, que la princesa llegada de *luegas* tierras en busca de don Quijote tiene un nombre duplicado «Mico-mico-na»; de manera que lo pequeño del mico se ha perdido y se refuerza en cambio lo aumentativo que ya está en el nombre del reino, Micomicón, y en lo desmesurado de ser dos veces mico, como había señalado Redondo (2006: 91).

Las muy ricas tradiciones culturales con respecto a los monos tienen un estudio fundamental en el libro de H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, surgido del Instituto Warburg y publicado en 1952. Apuntemos aquí que los acercamientos de Augustin Redondo en los

[3] Ver Redondo: 1984, Ruiz Pérez: 1995a-b y Janin: 2001.

que trata el personaje de Micomicona, sólo rozan una breve porción de esas tradiciones culturales y que por lo tanto creemos que no llega a dar cuenta de gran parte de la riqueza y múltiples implicancias que puede tener para el texto cervantino (1996 y 2006); algo similar sucede con Ruiz Pérez que también trata de los monos (1995a-b).

Desde la óptica de las artes visuales, pero atento a las diferentes manifestaciones literarias y culturales, el libro de Janson hace un recorrido a través la representación cultural de los monos que comienza en los inicios en la Alta Edad Media, pasa por sus notables transformaciones en la Baja Edad Media y culmina en las distintas fases del Renacimiento que llegan hasta el Barroco[4].

Uno de los cambios determinantes se dio, según Janson, en el siglo XII; pues es en este momento cuando Europa tuvo contacto más directo con monos reales (traídos desde diferentes regiones del mundo conocido) y también cuando se produjo la recuperación de las fábulas esópicas. En este proceso, prácticamente se abandonó la representación antigua que veía al mono como figura del diablo o incluso como representación del pecado y se lo empezó a ver, en cambio, como figura del hombre pecador. Es decir, como la víctima del diablo, antes que como el diablo mismo:

> The shift from the old to the new conception of the ape is reflected with particular clarity in the Bestiaries of the Romanesque era. The *Physiologus*, from which the main tradition of mediaeval animal lore was derived, had mentioned only two aspects of the ape: his connection with the phases of the moon, and his lack of tail, which made him resemble the devil. In the zoological literature of the twelfth century, this basic text was supplemented by a number of other tales suggestive of the new role of the ape as the sinner, the victim of the devil rather than the devil himself. The most important of these concerned the mother ape who always bears twins, one of whom she loves while loathing the other. Once it had become established, this story practically replaced the devil-theory as the basic item in every account of the ape, and its allegorical interpretation furnished the most convincing proof of the animal's sinful nature (Janson: 1952: 31).

En un proceso siguiente, que ocurre a principios del Renacimiento, se traslada la imagen del mono como el pecador a la del mono asemejado al loco o

[4] Al respecto, hay que señalar que Redondo no usa en ninguno de sus trabajos esta obra de Janson y se limita a considerar, o al menos dar más peso en sus abordajes a la representación, por un lado, del mono como animal ligado a lo diabólico (esta es una de las representaciones más antiguas) y, por otro, a su proverbial lujuria; y recién en sus últimos trabajos recoge subsidiariamente su ligazón con los bufones y animales de entretenimiento y placer en las cortes. Aunque esto último no era del todo ajeno a sus primeros enfoques, pues siempre asociaba su presencia con la vis carnavalesca y la inversión paródica implicada en el nombre de la ficticia princesa menesterosa.

bufón; la gran diferencia en este caso es que al loco no se lo puede culpar por su locura, como al pecador, pues ser loco no es una decisión voluntaria. Pero además, la locura pasa a convertirse en el Renacimiento –con Erasmo y *Elogio* como el gran difusor– en la condición común de todos los hombres:

> The concept of the ape as the image of the fool, which gradually replaced that of the 'simian sinner' in the course of the Late Middle Ages, carries this development to its logical conclusion. Unlike sin, folly is largely outside the field of individual responsibility, its antonym being wisdom, not virtue. According to the Northern humanists of the sixteenth century, who gave the term its fullest meaning, folly is the common heritage of all mankind, an ineradicable quality of human nature which one can overcome only by retiring into stoic ἀταραξία. Thus the ape, when he assumed the role of the fool, not only found himself increasingly relieved of the odium of sin; his antics were regarded with amusement and tolerance as the natural expression of 'his all-too-human' mentality (Janson: 1952: 199).

A partir de este segundo cambio fundamental, las atribuciones al mono en la cultura occidental recorrerán variados caminos que se entrelazan y que tienen como núcleos comunes concepciones ligadas a la imitación, la falta de juicio y el abandonarse a los placeres terrenales, la vanidad, el amor insensato y también la astucia o el engaño.

Lo dicho resume los lineamientos básicos de la tradición simbólica estudiada por Janson; resta señalar que, según las épocas, tales imágenes del mono podían verse de manera positiva en un sentido risueño o negativa como peligros a evitar. Se trata de una historia llena de pormenores interesantes, por supuesto, sobre los que no corresponde abundar aquí. Vayamos, por tanto, al texto del *Quijote* donde esperamos mostrar algunos detalles más.

El mono en Micomicona

Empezaremos este recorrido descubriendo una cantidad de relaciones comunes entre los rasgos atribuidos a los monos y el personaje de Micomicona. Es esencial recordar que el nombre de Micomicona es una invención del cura para bautizar al personaje que va a representar Dorotea (no sabemos, ni importa, si ya lo había pensado previamente a que se le apareciera esta actriz para su traza, pero lo cierto es que no se menciona antes). Así pues, lo que sabemos es que el cura le da este nombre a la máscara de Dorotea después de que ha escuchado atentamente toda la narración de sus desdichas y adversidades. Por las implicancias simbólicas que vamos a reseñar del mono o mona, no parece una elección inocente.

El primer aspecto que trataremos es el de la imitación, dado que es el rasgo más extendido de los monos en todas las diversas tradiciones culturales. La imitación incluso es la ligazón más conceptuosa de los monos con lo

diabólico porque así como Lucifer quiso imitar a Dios y fue castigado, los monos quieren imitar al hombre y les sale mal, hacen imitaciones defectuosas o risibles. Incluso, en algunas historias muy difundidas, se explica el origen de los monos diciendo que eran hombres soberbios y desmesurados que enfurecieron a los dioses o a Dios y, como castigo, fueron convertidos en estos animales[5]. La imitación, desde esta perspectiva, apunta directamente a la acción vista como desmesurada de querer ser más de lo que se es[6].

En relación con estas ideas, la problemática del ascenso social en el caso de Dorotea cobra nuevos sentidos. Hasta su condición de labradora rica –un estatus tan difuso y problemático en la organización estamental de la España de la época– resuena de otro modo cuando consideramos que en las fábulas clásicas el mono nunca ha tenido una clara definición en relación con el resto de los animales, generalmente porque como su inteligencia era tan alta, en lugar de compararlo con los demás animales, se lo comparaba con los humanos y consiguientemente se lo hacía parecer estúpido frente a nosotros (Janson: 1952: 39). En las fábulas medievales pasaba lo mismo; si los personajes eran todos animales, no se le otorgaba al mono el lugar de excelencia que tenía por ejemplo la astucia del zorro, quien siempre superaba al mono; si en cambio se lo incluía en una fábula de ambiente humano, el mono quedaba representado no como un animal inteligente, sino como un simple necio (Janson: 40). Se advierte así que la indefinición del estatus del mono y su posición entre los humanos o los demás animales era dramática y conflictiva.

Si vamos al texto del *Quijote*, recordaremos que Dorotea destaca la gran riqueza de sus padres y la sangre «pura» de su familia pero, con todo, cree que su bajo linaje es el causante de su adversidad:

> Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, pero tan ricos, que si los bienes de su naturaleza igualaran a los de su fortuna, ni ellos tuvieran más que desear ni yo temiera verme en la desdicha en que me veo, *porque quizá nace mi poca ventura de la que no tuvieron ellos en no haber nacido ilustres*. Bien es verdad que no son tan bajos que puedan afrentarse de su estado, ni tan altos que a mí me quiten la imaginación que tengo de que de su humildad viene mi desgracia. Ellos, en fin, son labradores, gente llana, sin mezcla de alguna raza malsonante y, como suele decirse, cristianos viejos ranciosos, pero tan ricos, que *su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros*… (I, 28) [7].

[5] Ver Janson: 1952: 94-99 y García Arranz: 2013.

[6] Por otro lado, el relato legendario se planea como una amenaza latente para justificar el temor del hombre a caer en la animalidad (ver Knowles: 2004: 142).

[7] Se cita el *Quijote* por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, versión digital alojada en el Centro Virtual Cervantes (http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/). Las itálicas, aquí y en las siguientes citas, son siempre mías.

Por otro lado, la conceptualización positiva o negativa sobre los monos está marcada en gran medida por la calidad atribuida a su imitación y por eso a las reflexiones que suscitan. Es una de las ideas más repetidas en el *Tesoro* de Covarrubias; y en la *Iconología* de Ripa, la mona aparece como figura de la imitación en dos alegorías distintas, en la que se habla de la Comedia Vieja y las imitaciones toscas de las costumbres, y en la que se representa a la Imitación misma del arte donde una mona es símbolo de la imitación de las acciones humanas. De manera notable para nuestro tema, una sentencia que cobra gran relieve en el Renacimiento sostenía que *Ars simia Naturae*, el arte es la simia de la naturaleza[8].

En los pasajes del *Quijote* que analizamos, considerar la cuestión de la imitación, como lo contrario a lo original, también nos llama a escuchar otras resonancias en el conflicto de Dorotea y su discurso interno al encontrarse acorralada con don Fernando en su habitación:

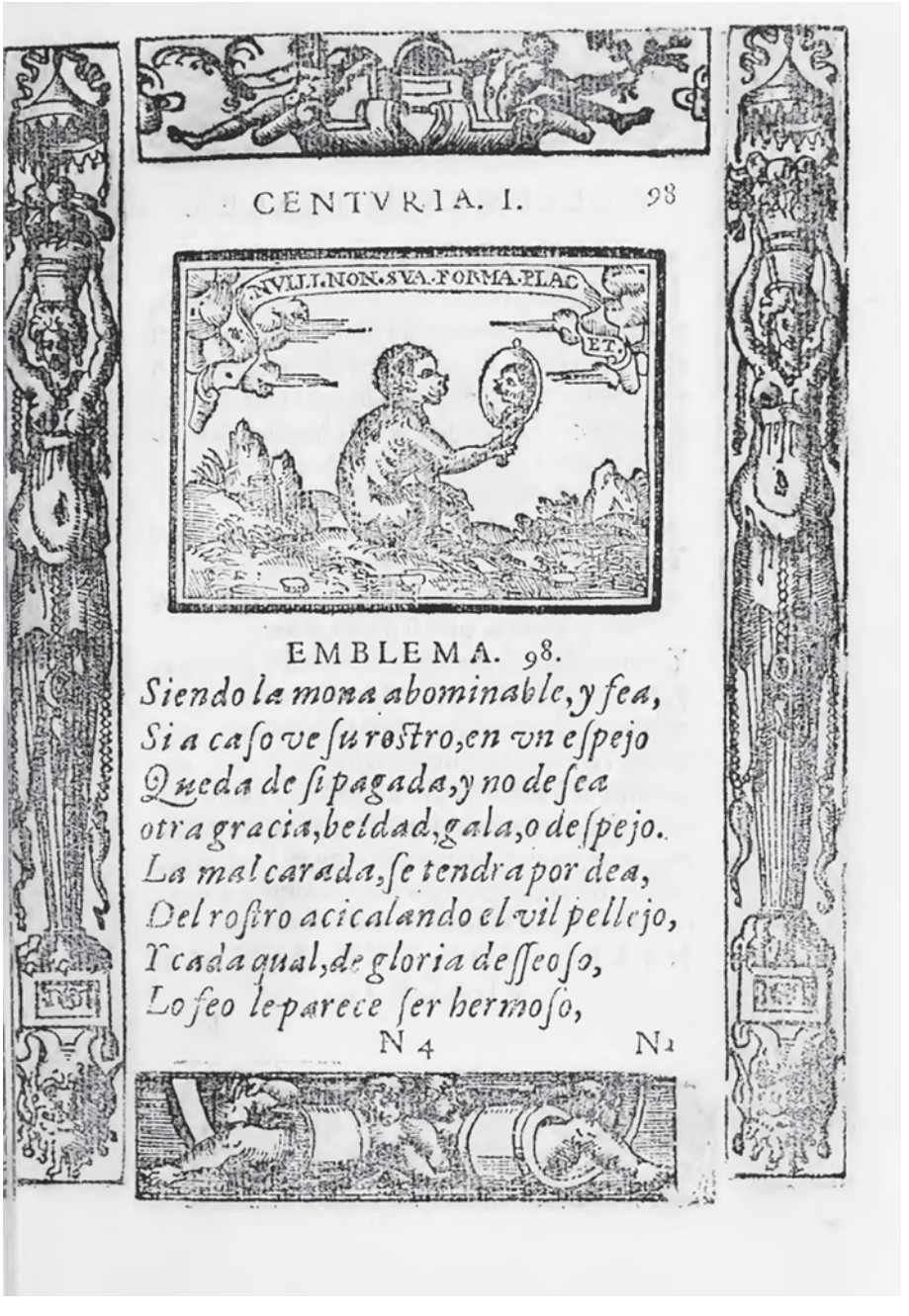
> Yo a esta sazón hice un breve discurso conmigo, y me dije a mí mesma: «Sí, que *no seré yo la primera* que por vía de matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura, o ciega afición, que es lo más cierto, haya hecho tomar compañía desigual a su grandeza. *Pues si no hago ni mundo ni uso nuevo*, bien es acudir a esta honra que la suerte me ofrece… (I, 28).

Además del pragmatismo, siempre resaltado en este pasaje, sorprenden las alusiones repetidas a lo que no es nuevo, por tanto es imitado o remedo de lo que han hecho otros antes que ella. Amén, claro está, de la tensión por su cambio de estatus o ascenso social.

De todas formas, no hay que llegar a estas sutilezas para afirmar que todo su episodio está transido por la idea de imitación. Basta para eso ver la producción teatral del episodio ideado por el cura y lo bien que Dorotea representa («hace el papel») de la princesa menesterosa. Aunque antes de llegar a esa actuación manifiesta y evidente, quizás sea lícito sugerir, siguiendo los análisis de Hathaway (1993), que Dorotea ha hecho también en su narración dirigida al cura, el barbero y Cardenio, la representación –la imitación– de la doncella perfecta (pues hay más de una señal en el texto que lleva al lector a dudar de la absoluta veracidad de esa construcción en su relato).

Cabe recordar que la imitación está ligada a un objeto simbólico que acompaña al mono en muchas representaciones: el espejo. El espejo es un objeto complejo en las figuraciones del mono porque reúne y es índice de diversas características que se les atribuyen. En principio simboliza su vanidad, filautía o *amor sui* (el mono, en general mona, que se ve hermosa siendo fea y es paradigma de todos los vanidosos o engañados por sus propios atributos).

[8] Ver Janson: 1952: 287-325.



CENTVRIA. I. 98

NVLLI NON SVA FORMA PLAC ET.

EMBLEMA. 98.

Siendo la mona abominable, y fea,
Si a caso ve su rostro, en vn espejo
Queda de si pagada, y no desea
otra gracia, beldad, gala, o despejo.
La mal carada, se tendra por dea,
Del rostro acicalando el vil pellejo,
Y cada qual, de gloria desseoso,
Lo feo le parece ser hermoso,

N 4 N1

Ilustración 1 - Covarrubias, *Emblemas morales* (1610), I, 98

Ilustración 2 - J. T. Brye, *Emblemata Saecularia* (1596), Vanidad

Pero, además, desde Eliano (libro XVII, cap. 25) se registraba que una técnica para cazar monos se servía estratégicamente de los espejos: el cazador que quería atrapar un mono ponía un espejo en su territorio natural y teniendo bien en cuenta que el mono lo advirtiera, se miraba ostensiblemente en un espejo y procedía a esconderse; al parecer los monos, guiados por su irrefrenable instinto de la imitación, no podían dejar de copiar el

gesto del cazador y se quedaban embobados con su propia imagen. Así pues, atrapados por las redes sutiles de su vanidad, decía la moralización, eran luego presa fácil de las más reales redes de los cazadores (Janson: 1952: 212-213).

A partir de estas ideas, también podemos ver a nueva luz algo ya señalado por la crítica: el modo en que Dorotea se presenta en su relato y actúa frente a su auditorio de la Sierra Morena, como si estuviera constituida por la mirada que los otros tienen de ella[9]. La mención de su relación con sus padres es notabilísima entonces «…yo era una de las más regaladas hijas que padres jamás regalaron. Era el *espejo* en que se miraban, el báculo de su vejez y el sujeto a quien encaminaban, midiéndolos con el cielo, todos sus deseos…» (I, 28).

Algo también de la idea del espejo, a través de deseos ajenos que transforman la propia percepción, está presente en el intrincado juego de miradas entre Fernando y Dorotea que culminan en su seducción. De hecho, la mirada y el deseo de Fernando aparecen como la chispa que enciende su vanidad (el deseo es el deseo del Otro). Eso leemos en el relato sobre su firmeza ante las avanzadas de don Fernando:

> Todo lo cual no solo no me ablandaba, pero me endurecía de manera como si fuera mi mortal enemigo y que todas las obras que para reducirme a su voluntad hacía las hiciera para el efeto contrario; no porque a mí me pareciese mal la gentileza de don Fernando, ni que tuviese a demasía sus solicitudes, porque *me daba un no sé qué de contento verme tan querida y estimada de un tan principal caballero*, y no me pesaba ver en sus papeles mis alabanzas (que en esto, por feas que seamos las mujeres, me parece a mí que siempre nos da gusto el oír que nos llaman hermosas)… (I, 28).

Como es bien sabido, también el espejo es el objeto simbólico ligado al teatro; Covarrubias define la comedia precisamente como «cierta especie de fábula, en la cual se nos representa como *en un espejo* el trato y vida de la gente ciudadana y popular, así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores» (s.v. 'comedia'), y algo similar dice don Quijote en II, 12[10]. No hay duda de que la ficción que le arman a don Quijote para sacarlo de Sierra Morena es una representación teatral y que el plan inicial era más farsesco aún, pues los representantes iban a ser únicamente el cura y el barbero con uno de ellos travestido de mujer. La idea de representación grotesca nos hace prestar atención a la ya mencionada figura alegórica recomendada por Ripa para Comedia Vieja, que construye como una vieja acompañada de una mona:

[9] Ver Fajardo: 1984.

[10] Para el tema del espejo en el *Quijote* ver Ullman (1974) y Gerber (2016).

> Mujer vieja y risueña, aunque con rostro agrio y expresión poco agradable. […] *Ante ella se pondrá una mona*, que le ofrece una cestilla cerrada, abriéndola la mujer con su mano izquierda; de este modo se han de ver diversos, horribles y venenosos animales, víboras, áspides, sapos y otros bichos semejantes. […] Así, siendo el objeto de la Comedia Vieja el resaltar los vicios de los hombres, provocando la risa a cuenta de sus acciones y necedades, la hemos querido representar con tal aspecto y actitud que por sí sola se la reconozca. […] *La mona que le ofrece una cestilla simboliza la grosera imitación*, mediante la cual resaltaba los vicios y necedades de los hombres; siendo éstos los sucios y venenosos animales que muestra al pueblo la mujer, utilizando para ello la risa y el escarnio (Ripa: «Comedia Vieja»).

Lo cierto es que la idea del mono como imagen misma de la farsa se sostiene en una tradición de peso en la cual la imitación histriónica del mono se convertía en parodia[11]. Según Janson, el mono como parodista empieza a aparecer en las iluminaciones medievales de principios del siglo XIII. Luego, unido al agotamiento del ideal del amor cortés y como una clara parodia de la caballería, el mono se introducía a modo de inversión y contraste ya que su presencia burlaba el amor casto con un animal ligado a la sensualidad. Es mediante esta parodia que se llega a la identificación del mono con el bufón en épocas posteriores. Las parodias y drolerías de este tipo, que tanto se explotaron en las iluminaciones del final de la Edad Media para burlar los ideales más elevados (la caballería, pero también el saber letrado), continuaron después en los pintores y grabadistas flamencos que recuperaron esos temas aplicados a todos los aspectos de la sociedad, con gran éxito en el resto de Europa (Janson: 1952: 165-171 y 261-276).

Ilustración 3 - Libro de horas de Engelbert de Nassau ca. 1485
(Ms. Douce 219 Bodleian Library)

[11] Sobre la imitación histriónica del mono y las apariciones de monos sobre los escenarios, ya sea reales o representados por actores, para cuadros grotescos, ver Knowles: 2014.

Ilustración 4 - Pieter van der Borcht (Amberes, 1545-608)

Desde este enfoque no parece inocente el nombre simiesco elegido para la princesa que, para salvar a un viejo hidalgo que imita como un mono los libros de caballerías, se le presente una farsa grotesca que parodia doblemente un ideal perimido y caído en desuso.

Pasamos ahora a tratar el tema del engaño en los monos que, si bien puede relacionarse en principio con la cuestión de la imitación, tiene otra vía de enlace que ha tenido notable fortuna en España transmitida por la *Hieroglífica* de Horapolo y que es especialmente curiosa. Horapolo decía de la simbolización egipcia «Si quieren indicar "hombre que esconde sus defectos", pintan un mono orinando; pues éste cuando orina esconde sus desechos» (Horapolo: 477). Pierio Valeriano, en su propia *Hieroglyphica* de 1556, mantiene la creencia y propone por esta razón al mono como imagen del hombre que disimula sus vicios e imperfecciones. González de Zarate, en la edición española y moderna de Horapolo, indica que aunque en la *Historia Natural* de Plinio no se menciona esta peculiaridad, de todas formas sí lo agrega Gerónimo de la Huerta el médico y erudito español –buen lector de Valeriano– que traduce a Plinio en la corte de los Austrias y dice:

> Ninguna hembra entre todos los animales orina hacia adelante fuera de la mujer, sino la mona, la cual orina en pie o sentada, y luego lo encubre con mucho cuidado para que no la vean. *Y así los egipcios para significar a un hombre que encubre los vicios y deshonestidades, pintaban una mona orinando* (Hist. Nat. VIII, LIV –Anotación–, en González de Zárate, Horaopolo: 477).

En su colección de emblemas de 1589, Juan de Horozco mantiene la narración y sentido que ofrece Horapolo, tal como se puede leer en la sección del libro I donde recopila los «hieroglificos de los egipcios» (a partir del capítulo XIX). Así pues, en el cap. XXXVII dice: «El que encubre sus vicios y faltas, entendían por la simia que está orinando, porque después cubre las aguas con tierra y pone encima alguna cosa para mejor cubrirla». (Folio 83, y hay una nota marginal allí que dice «encubridor de sus faltas»).

Otra vez cobra nueva dimensión un detalle textual del *Quijote*: ¿recuerda el lector qué laguna se debe cruzar antes de llegar al reino de Micomicón? Volvamos a las palabras del cura cuando contribuye a la ficción geográfica de Micomicona:

> —Si así es —dijo el cura—, por la mitad de mi pueblo hemos de pasar, y de allí tomará vuestra merced la derrota de Cartagena, donde se podrá embarcar con la buena ventura; y si hay viento próspero, mar tranquilo y sin borrasca, en poco menos de nueve años se podrá estar a vista de *la gran laguna Meona, digo, Meótides*, que está a poco más de cien jornadas más acá del reino de vuestra grandeza (I, 29).

El fallido chiste cazurro del cura aludiendo a la orina ¿apuntará tal vez a señalar los ocultamientos engañosos ya sea de Dorotea o de Micomicona? Puede ser una forma sutil de indicar que el cura no se ha tragado toda la construcción de doncella perfecta que hizo Dorotea o un modo de establecer una complicidad con el lector que podría detectar la alusión conocida y encontrale nuevas aristas burlescas a la situación. Claro está que el hecho mismo de que Dorotea haya aparecido en medio de la Sierra disfrazada de hombre es de por sí un modo de representar al que esconde sus defectos, como la mona, más allá de si ese fallido de la *laguna Meona* denuncia otros ocultamientos de Dorotea o una posible mirada crítica del cura hacia ella. Pero no podemos dejar de notar que el nombre ficticio suma todas estas posibles connotaciones del mono a los ocultamientos y los engaños de Dorotea.

Otro aspecto especialmente asociado con el mono es la lujuria. Tan parecido al hombre pero tan animal al fin, el mono nunca ha dejado de tener connotaciones lascivas (o sensuales, si se quiere ser más benévolo), ligado siempre a la expresión sin tapujos de los bajos instintos. Se ha usado la imagen del mono como representación de la tentación de los sentidos e incluso de la Caída del Hombre, por lo que otro atributo común en las representaciones iconográficas de los monos puede ser una manzana, el fruto prohibido[12]. Entre

[12] Además de las páginas que le dedica Janson a este tema (261-286), véase García Arranz y su estudio en la iconografía sacra. Asimismo ha sido muy trabajado en relación con la frase de *La Celestina* «lo de tu abuela con el ximio», desde Otis Green (1956), Armistead y Silverman (1963).

164 ORI. APOLLINIS.

Πῶς ἄνθρωπον τὰ ἴδια ἐλαττώματα κρύπτοντα.

Ἄνθρωπον τὰ ἴδια ἐλαττώματα κρύπτοντα βουλόμενοι σημῆναι, σίμινον ἐρουῶντα ζωγραφοῦσι· σιμοῦντος γὰρ οὐρῶν κρύπτει τὸν ἴδιον οὖρον.

Quomodo hominem lapsus suos tegentem.

Cum notare eum volunt qui delicta aut errata sua occultet, simium meientem pingunt. Hic enim meiens vrinam occulit.

Ilustración 5 - Horapolo, *Hieroglyphica* (Ed. Mercero, París, 1551)

los muchos ejemplos de la tradición cultural sobre este aspecto, podemos citar a Ripa con referencias a Valeriano, quien le dedica bastante espacio:

> En cuanto a la mona, es también símbolo del descaro, porque este animal, llevado de su natural instinto, descubre y manifiesta sin el menor cuidado aquellas partes que es preciso ocultar y reservar, según nos muestra Pierio Valeriano en el sexto de sus libros (Ripa, 'descaro': 268-269).

Más allá de la sensualidad evidente en el personaje de Dorotea, no olvidemos que, en tanto Princesa Micomicona, supone para don Quijote una verdadera tentación, pues en su pedido caballeresco quedan unidos el triunfo sobre el enemigo y el consiguiente matrimonio con la princesa. Así pues la primera vez que don Quijote ve cumplidos sus deseos de ser buscado para una verdadera aventura, se le reclama casi como condición que abandone su casta fidelidad hacia Dulcinea (y bien que Sancho le insistirá y lo tentará con este tema del matrimonio para alcanzar el tan deseado gobierno).

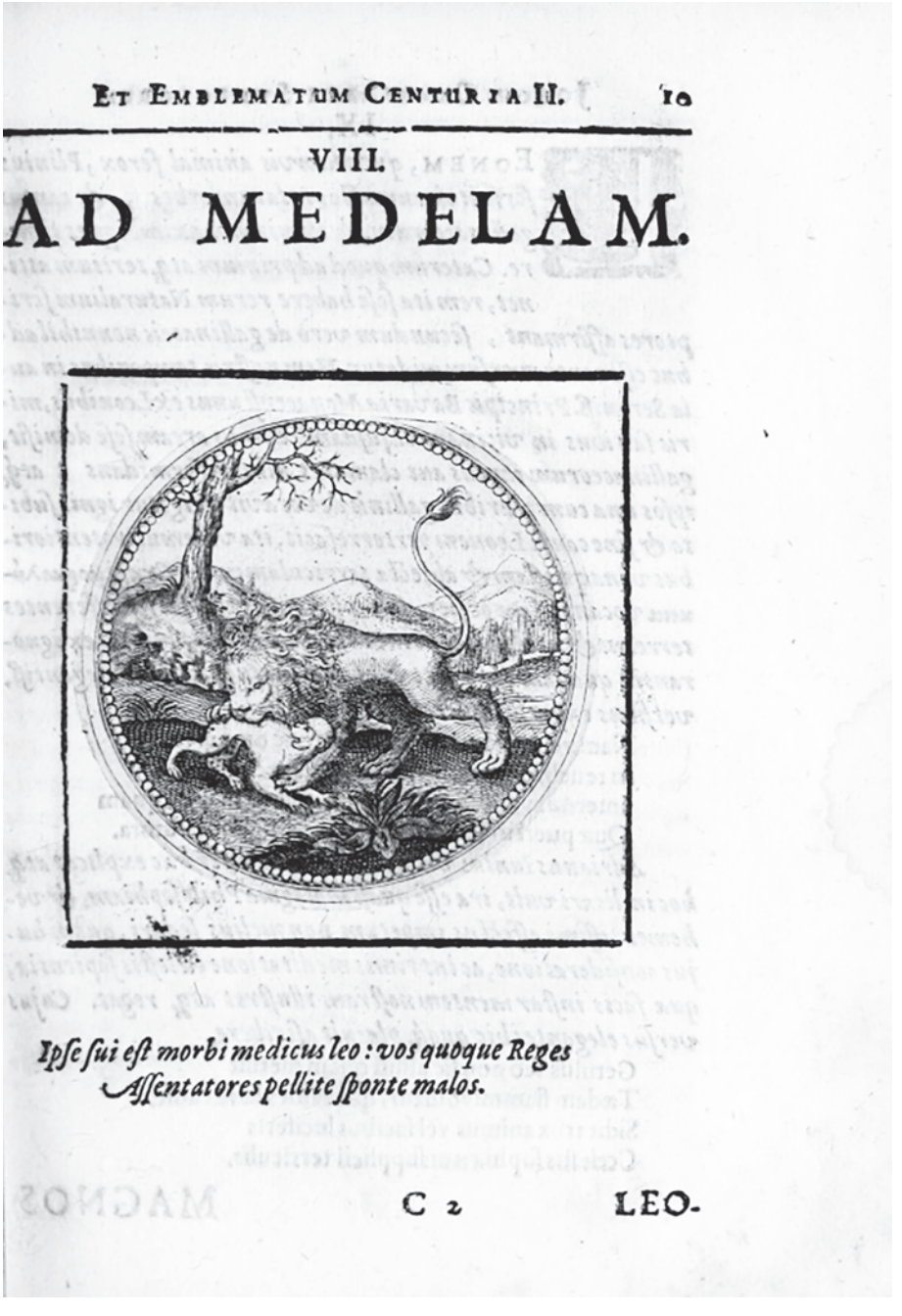
Por último, se hace necesario considerar la condición melancólica del mono. Covarrubias recoge que el mono es un animal naturalmente melancólico por ser de naturaleza fría y sin grasa[13]; pero al mismo tiempo los monos servían de variadas maneras para el entretenimiento y, al divertir al hombre, ayudarlo a quitarse cualquier tristeza o melancolía. De igual manera, también se han señalado muchos rasgos melancólicos en don Quijote, mientras que al mismo tiempo su libro se presenta desde el prólogo como una historia que va a desterrar la melancolía o, como dice el autor, a hacer que el melancólico se mueva a risa[14].

En esta farsa de Micomicona se destaca de manera notable la inversión o mezcla de funciones como agente risueño. Tenemos una doncella menesterosa que pide un don a un caballero para que la salve de un mal que le han hecho; sin embargo, en realidad, esta «doncella» es la que hace el personaje principal de una representación artificiosa para salvar al caballero y devolverlo a su casa y a su cordura. Por eso, podemos advertir que en este reconocimiento del salvador salvado estamos frente a una paradoja semejante o a un similar entrecruce de funciones al del animal naturalmente melancólico, pero que también sirve para quitar la melancolía. Esos sentidos se complican un poco más si vemos que don Quijote, en el ofrecimiento que le hace a Dorotea –apenas ella le pide que le conceda un don– le asegura que desde ese instante ya puede «desechar la melancolía que os fatiga y hacer que cobre nuevos bríos y fuerzas vuestra desmayada esperanza» (I, 29). Así, entonces, se presenta él mismo como quien curará a Dorotea / Micomicona.

---

[13] «"Desaprovechado como unto de mona", díjose porque este animal de suyo es melancólico, y tiene poco unto o ninguno» (Covarrubias, s.v. 'mona').

[14] Cuestión ya señalada por Janin: 2000-2001: 117.



ET EMBLEMATUM CENTURIA II. 10

VIII.

AD MEDELAM.

Ipse sui est morbi medicus leo: vos quoque Reges
Assentatores pellite sponte malos.

C 2 LEO-

Ilustración 6 - Camerarius, *Symbolorum et emblematum*, II, 8 (1590-1596)

No podemos dejar de señalar la creencia muy extendida acerca de que el león, cuando se sentía enfermo, se curaba a sí mismo comiendo carne de mono[15]. La misma tradición se recoge en Valeriano (I, X) y sirve a Camerarius (Cent. II, emblema 8) para representar al que sabe curarse a sí mismo. En su *Tesoro* Sebastián de Covarrubias también se hace eco de esta idea (s.v. 'mona').

Esta creencia del mono como remedio para el león resulta notable para nuestro análisis porque no podemos olvidar que en los próximos capítulos don Quijote será bautizado por estos mismos engañadores como «el león manchego». Así pues, resulta curioso que para curar al hidalgo de su locura por la ficción le hayan construido esta otra en la que debe tragarse la historia de una princesa mona (y no dejemos de notar que el remedio surte el efecto deseado). En definitiva, la sabiduría natural ligada a los monos que encontramos detrás del personaje de Micomicona nos ayuda a ver de modo aún más risueño la observación, ya tradicional en las lecturas del *Quijote*, de que los garantes del orden establecido –el cura y el barbero–, al tiempo que denuncian los peligros a los que lleva la ficción, construyen otra con fines terapéuticos[16]. Ahora, diríamos, podemos desentrañar mejor la fórmula de su particular receta.

Con todo lo dicho y los entrecruzamientos señalaos, creemos de todas formas que por más conexiones que establezcamos entre Dorotea y la representación cultural del mono, el personaje jamás podrá ser visto solamente como una mona histrión, una simia engañadora o una figura de la lascivia. Evidentemente sobrepasan estas características el buen fin de su suceso vital en la ficción, su inteligencia, astucia y pragmatismo que logran liberarla de cualquier rótulo que se le quisiera imponer. Y esto, en fin, la hace un prototípico personaje cervantino, cuyos rasgos más comunes son nunca poder reducirse a un mero prototipo.

La versión palaciega

En el *Quijote* de 1615, tenemos la mejor prueba de que la máscara de Dorotea se relacionaba con los monos. Nos referimos, claro está, a la transformación de la princesa Antonomasia en una «jimia de bronce» (II, 39).

[15] Así lo sostiene Plinio (*Historia Natural* VIII, cap. XVI), Eliano (*Historia de los animales* V, cap. 39 y XV, cap. 17) e incluso Fray Luis de Granada (*Símbolo de la fe* I, cap. 15), como recoge González de Zárate al anotar precisamente el jeroglífico de Horapolo sobre este asunto «Cómo representan 'hombre que tiene fiebre y se cuida a sí mismo'. Cuando quieren representar 'hombre que tiene fiebre y se cuida a sí mismo' pintan un león que devora un mono. Pues aquél, en el caso de que tenga fiebre, se cura comiendo un mono» (Horapolo: 329).

[16] Sobre la ficción de Micomicona como teatro donde se lucen el cura y Dorotea, véase Ruiz Pérez: 1995.

Como ya se ha visto, toda la historia de la dueña dolorida aparece como una reformulación de las cuitas de Dorotea y de Micomicona (Percas de Ponseti: 1975; Redondo: 1984; Ruiz Pérez: 1995a-b; Janin: 2000-2001). Pero a nosotros nos importa resaltar que en esta aventura estamos frente a una puesta en escena de la interpretación lectora del primer *Quijote*.

En efecto, en esos capítulos de la estancia ducal somos testigos, por un lado, de los espectáculos farsescos que los duques y los de su palacio crearon para don Quijote y Sancho pero, por otro lado, podemos vislumbrar también cómo el autor imaginaba el mecanismo de recepción de su propia obra; y cómo las formas de lectura y adecuación le servían también como una manera más de caracterizar a sus nuevos personajes. Así pues, si la historia de la princesa Antonomasia y don Clavijo retoma la sensualidad y el conflicto de clases sociales presente en los avatares de Dorotea[17], también remeda el ambiente caballeresco, los gigantes enemigos y los encantadores de la ficción de Micomicona. Y de esta última, además, hace patente la referencia a la mona sugerida para el personaje.

Al respecto, es muy interesante notar que los burladores cortesanos convierten en farsa al personaje complejo de Dorotea y detienen el devenir casi inasible de Dorotea/Micomicona al convertir a su nueva doble en una estatua de bronce. Lo que antes era sugerido en el caso de Micomicona, ahora se hace palmario; y la rica simbología del mico, mono o simio parece encauzarse hacia una sola de sus connotaciones: la sensualidad y la lujuria. Si notamos que la estatua es específicamente de una *jimia*, veremos ya que no quedan dudas de que se trata esas monas sin cola que según Covarrubias eran despreciadas por las damas.[18] Para abundar en esta idea, es preciso también notar que no hay ningún otro desarrollo ni profundidad en el personaje de Antonomasia que permita relacionarla con cualquiera de los otros aspectos que vimos al repasar la tradición cultural de los monos y sus conexiones con el personaje de 1605.

Por lo demás, el sentido lujurioso de la *jimia* y de toda la historia de Antonomasia se confirma y acentúa aún más por la forma en la que quedó convertido su amante don Clavijo: el cocodrilo de metal desconocido. Este animal no sólo era naturalmente célebre por su peligrosidad y fiereza, como es de esperar, sino también por tratarse de otra representación de la lascivia. Tal es así que Ripa lo utiliza como atributo simbólico en su alegoría de la lujuria (una mujer desnuda sentada sobre un cocodrilo y portando una perdiz):

[17] Janin (2000-2001: 126) conecta la temática referente al cambio de estatus en ambas fabulaciones con la aventura del hidalgo manchego convertido en don Quijote de la Mancha.

[18] A diferencia del mico que «es una especie de mona, pero con cola y de facciones y talle más jarifo; y así las damas gustan de tenerlos en sus estrados y aborrecen las monas» (*Tesoro*, s.v. 'mico').

Ilustración 7 - Ripa, *Iconologia*, «Lujuria»

Aparece sentada sobre un cocodrilo porque ya decían los Egipcios que dicho animal era símbolo de la Lujuria, en atención a su carácter fecundísimo, pues en efecto engendra muchos hijos; y, según narra Pierio Valeriano, en su lib. XXIX, es de tan contagiosa libidinosidad que, se cree comúnmente, atando al brazo diestro los dientes de su mandíbula superior, pueden excitar y provocar nuestra lujuria.

Puede también leerse en los escritos que tratan de la Magia, así como en Dioscórides y Plinio, que poniéndose en vino blanco las fauces y pezuñas del cocodrilo terrestre, al que llaman Scinco, y bebiéndose luego del licor resultante, enciende grandemente la lascivia (Ripa: II: 34)[19].

[19] En el jeroglífico de Horapolo «Cómo representan 'rapaz', 'furioso' y 'prolífico'» se transmite la misma idea y los comentarios de González de Zárate que recoge la tradición pertinente, son otra vez de inestimable ayuda (Horapolo: 160-161).

Semejante poder afrodisíaco del cocodrilo condice asimismo con aquel que la condesa Trifaldi le atribuye a don Clavijo para trastocar sus buenas dotes de dueña vigilante y conmoverla para ser su cómplice en la conquista de Antonomasia. Las manipulaciones del personaje se relacionan también con otros atributos reconocidos al cocodrilo en tanto pérfido engañador, que es quizás el rasgo más señalado por Covarrubias en su *Tesoro* (s.v. 'cocodrilo')[20].

Así pues, parece evidente que, al convertir a Antonomasia en una jimia, los burladores del palacio ducal recordaban ante todo la sensualidad de la historia de Dorotea y Micomicona que reescriben aquí, pero también buscando acentuar y subrayar aún más el carácter demasiado carnal de esta nueva historia de su propia autoría, para de esta forma hacer más fuerte y cómico el contraste con el paradigma idealizante de las ficciones caballerescas que parodian.

En fin, creemos que en las maneras de hacer jugar o de utilizar las figuras de animales en la farsa de la dueña dolorida, se aprecia una señal de artificio en segundo grado, dentro de los múltiples niveles de creación ficcional que constituyen el *Quijote*. Si el primer nivel es el del autor, el segundo sería el de los personajes que crean ficciones para otros personajes, como vemos hacer al cura y al barbero auxiliados por Dorotea en 1605. Pero en 1615 se complica este nivel hasta convertirse en uno nuevo: el de los personajes que leyeron la primera parte y crean para don Quijote y Sancho ficciones que reescriben y parodian aventuras vividas o imaginadas por los protagonistas. Es en este nivel donde se sitúa la burlesca historia contada por la condesa Trifaldi y es aquí donde se cristaliza (y empobrece) la imaginería del mono, como funcional a la caracterización simbólica de un personaje. Pareciera como si el autor primero buscara marcar sus diferencias cualitativas con los otros creadores de ficciones que introduce en su obra. En este caso, la imagen de una mona nos lo ha mostrado.

Julia D'Onofrio
CONICET Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
«Dr. Amado Alonso» - Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de General Sarmiento

[20] Percas de Ponseti (1975: 402 y ss) solamente ve este aspecto de la simbología animal y analiza la figura de Clavijo como poeta. Si bien juega un importante papel la poesía y la música para ablandar y mover voluntades, parece difícil hablar de creación poética aquí porque como bien saben los duques, el mayordomo que hace de la Trifaldi y muchos lectores contemporáneos, los versos que se citan de Clavijo no son más que copias de otros autores, no parece haber nada propio, ni siquiera se podría hablar de imitación artística, solo de engaño, acorde con el cocodrilo en que lo convierten después.

BIBLIOGRAFÍA

ARMISTEAD, Samuel G y Joseph H SILVERMAN. (1963) «Algo más sobre "Lo de tu abuela con el ximio" (*La Celestina*, I): Antonio de Torquemada y Lope de Vega». *Papeles de Son Armadans* 69, 205. 11-18.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián. (1610) *Emblemas morales*. Madrid. Luis Sánchez.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián. (2006 [Madrid 1611]) *Tesoro de la lengua castellana o española, Edición integral e ilustrada* de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó.

FAJARDO, Salvador. (1984) «Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 4.2, 89-108.

GARCÍA ARRANZ, José Julio. (2013) «El mono frugívoro y la Epifanía: en torno a la iconografía del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, atribuido a Adrian Isenbrandt, en el Museo del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres)». *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid. Ediciones Universidad de Valladolid / Universidad de Extremadura. 211-219.

GERBER, Clea. (2016) «De libros y espejos: la reproducción en el *Quijote* de 1615». *Don Quijote en Azul 8*. J. D'Onofrio y C. Gerber (Eds.). Azul. Editorial Azul.

GREEN, Otis H. (1956) «"Lo de tu abuela con el ximio" (*La Celestina*, Auto I)». *Hispanic Review*. 24. 1-12.

HATHAWAY, Robert L. (1993) «Dorotea, or the Narrators' Arts». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 13.1. 109-26.

HORAPOLO (1991). *Hieroglyphica*. Edición de J. M. González de Zárate. Traducción del texto griego de M. J. GARCÍA Soler. Madrid. Akal.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan. (1589) *Emblemas morales*. Segovia. Juan de la Cuesta.

JANIN, Erica. (2000-2001) «*Ruin sea quien por ruin se tiene*: reescrituras del tópico del matrimonio por interés en los casos de Dorotea, Micomicona y Antonomasia». *Filología*. 33. 1-2. 113-130.

JANSON, H.W. (1952) *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres. Warburg Institute. University of London.

KNOWLES, James. (2004) «"Can ye not tell a man from a marmoset?": Apes and Others on the Early Modern Stage». Erica Fudge. *Renaissance Beasts: of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*. Illinois. University of Illinois Press. 138-163.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1967) «Dorotea, la muchacha de Osuna». *Archivo Hispalense*, 141. 147-63.

REDONDO, Augustin. (1984) «De don Clavijo a Clavileño: Algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el Quijote (II, 38–41)». *Edad de Oro*. 3. 181–99 [Reeditado en *Otra manera de leer el* Quijote, III.9].

REDONDO, Augustin. (1996) «Burlas y veras: la princesa Micomicona y Sancho negrero». *Edad de Oro* XV. 125-140. [Reeditado en *Otra manera de leer el* Quijote, III.6].

REDONDO, Augustin. (1999) «Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora». *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Antonio Bernat Vistarini (Ed.). Palma de Mallorca. Universitat de les Illes Balears. 49-62. [Reeditado en *En busca del* Quijote *desde otra orilla*. Madrid. Centro de Estudios Cervantinos. 2011. III, 5].

REDONDO, Augustin. (2006) «El profeta y el caballero. El juego con la profecía en la elaboración del *Quijote*». *El* Quijote *en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuar-*

to centenario, A. Parodi, J. D'Onofrio y J.D. Vila (Eds.). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. 83-102. [Reeditado en *En busca del* Quijote *desde otra orilla*. Madrid. Centro de Estudios Cervantinos. 2011. I, 3].

RIPA, Cesare. (1987) *Iconologia* (Roma 1593). Juan Barja (Ed.). Traducción de Juan y Yago Barja, Rosa M. Mariño, Fernando García Manero. Madrid. Akal.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (1995b) «La hipóstasis de Armida: de Dorotea a Micomicona». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 15.1. 147-163.

RUIZ Pérez, Pedro. (1995a) «Los enemigos del caballero: Micomicona, Trifaldi y el de la Blanca Luna». *Bulletin Hispanique*. 97. 2. 503-528.

ULLMAN, Peter. (1974) «An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises». *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Halztfeld con motivo de su 80 aniversario*. J. M. Solá, A. Crisafull y B. Damián (Eds.). Barcelona. Hispam. 223-38.

Alexia Dotras Bravo
Las falsificaciones de la historia:
Cervantes entre Bragança y Sanabria.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 115-131

LAS FALSIFICACIONES DE LA HISTORIA: CERVANTES ENTRE BRAGANÇA Y SANABRIA

A los brigantinos, hospitalarios y campechanos,
especialmente a Élia Correia y a João Cabrita

1. Planteamiento

Existe en Bragança una riqueza histórica indiscutible. No solo por la importancia debida al ducado con el mismo nombre, heredero del trono de Portugal. Etnográfica, antropológica y culturalmente se trata de un enclave de raíces heterogéneas y poliédricas. Quizás en la actualidad, a causa del desplome demográfico y la carencia de riqueza industrial o de tejido empresarial, la ciudad deba vivir de otras experiencias y formas de enriquecimiento. Entre ellas resaltan las turísticas porque, con más o menos trabajo efectivo para sus habitantes, el atractivo histórico de Bragança es innegable. Desde su castillo gótico de inspiración inglesa –influencia del duque de Lancaster– pasando por sus calles de palacetes del siglo XVIII, su iglesia de São Vicente –donde se dice que se casaron don Pedro e Inés de Castro– hasta su *Domus Municipalis*, edificio civil raro y principal, creo que Bragança no explota como podría su potencial turístico.

Habituada a leyendas, a pasados ancestrales, a ritos paganos, la ciudad vive de alguna forma a expensas de ese halo de misterio que le confiere su posición estratégica y su condición multicultural y polilingüística (portugués, castellano, gallego y mirandés).

2. Nudo

Por ello, alimenta una idea que no está extendida demasiado, pero tampoco escondida. Tal idea se desarrolla en el contexto del edificio actual de la Biblioteca Municipal, que perteneció a un monasterio de las Clarisas, y que hoy reúne la biblioteca, la escuela de música y un centro de divulgación cultural, bajo el nombre de «Casa da Cultura». Aquí estuvo ubicado el colegio de

jesuitas de la ciudad, que fue fundado en 1561 por el Padre Leonel de Lima, siendo la octava institución jesuita del país de las diecisiete que se implantaron en el siglo XVI (Osswald: 2010: 261). Como reza la descripción de la documentación guardada en la Universidad de Coímbra que, tras la desamortización y varias vicisitudes, recibe el legado de los colegios de jesuitas, tuvo alguna importancia en la época, por el dinero que quiso desembolsar el obispo:

> já em 1559 o P.e Leonel de Lima, juntamente com o P.e Domingos Cardoso, tinha sido enviado a Bragança para identificar o local onde poderia ser edificado, estando a sua criação a ser planeada já desde 1557. D. Julião Alva, 3.º bispo da recente diocese de Miranda, ofertou 100 mil réis para a sua edificação[1].

Cristina Osswald refiere que el *Colégio do Santo Nome de Jesús* era modesto, con muy pocos jesuitas comparado con otros de Portugal, como Coímbra y Évora, por ejemplo, y especialmente inapropiado para la expansión de la orden en la región debido a los rigores climáticos, de los que derivan problemas de salud ampliamente referidos:

> As dificuldades iniciais vividas por esta comunidade levaram a que se ponderasse a sua supressão ainda durante a década de 1560, segundo lemos na crónica anónima da Companhia de Jesus do séc. XVII conservada na Biblioteca Pública Municipal do Porto. De igual modo, em uma extensa carta enviada pelo reitor P. Francisco Gomes ao Geral Everardo Mercuriano em 1576, as dificuldades sentidas pela comunidade vivendo neste colégio derivariam dos maus ares (amplitudes térmicas extremas) e duma alimentação de má qualidade (um sistema alimentar consistindo sobretudo em pão e carne de má qualidade, peixe seco e salgado). A mesma epístola refere ainda o facto do edifício não ter sido construído de raiz, mas ter sido uma adaptação dum convento de freiras. Por seu lado, em 1579, o mesmo padre considerava que o grande mal – estar generalizado sentido nesta instituição derivaria do facto dos seus membros se encontrarem aí contra a sua vontade. Segundo lemos na crónica jesuíta do séc. XVII antes mencionada, devido à penúria extrema do Colégio de Bragança nos seus inícios, os seus habitantes só teriam um lençol para se cobrirem durante as gélidas noites de Inverno. No Verão, careciam do fresco de árvores e de águas (Osswald: 2010: 268).

Sería por tanto un colegio pensado para las familias nobles de la zona y quizás para algunas familias nobles de Alcañices, Aliste, Zamora, etc. Se

[1] *http://www.uc.pt/auc/fundos/ficheiros/COL_JesusBraganca* (p. 1, visto en 30/05/2016). Será en la única ocasión que tendremos referencia de la protección que le brindaba el obispo de Miranda al colegio.

registran los idiomas utilizados en el colegio por parte de la archivera de la Universidad de Coímbra, Ana Maria Leitão Bandeira, que son el portugués, el latín y el español, en este orden[2].

El interés que el ayuntamiento de Bragança (*Câmara Municipal* de Bragança) encuentra en este colegio de la Compañía de Jesús lo vierte en la página web de la actual Biblioteca Municipal que reza así:

> Construído, entre 1539 e 1550, para Mosteiro de freiras de Santa Clara, nunca a sua finalidade inicial foi alcançada. Em Fevereiro de 1562, por carta do Sereníssimo Duque D. Theodozio os vereadores e os cidadãos fizeram escritura do edifício aos regulares da Companhia de Jesus que dele tomaram posse nesse mesmo ano (3), sendo conhecida na época como a Coimbra em miniatura, dado o carácter universitário de varias matérias que ali era leccionado. Um dos seus alunos ilustres foi Miguel de Cervantes[3].

Con esta afirmación, sin más notificación, a pesar del detalle con que se describe los pormenores azarosos del edificio, se extiende la idea que he oído referir a varias personas en la ciudad en diversos contextos culturales, divulgativos, pero acogida con escepticismo en círculos más académicos y rigurosos locales.

¿De dónde arranca tal idea? Específicamente de Leandro Rodríguez y su tesis sobre el origen sanabrés de Cervantes, que provendría de la aldea de su propio nombre en Lugo, perteneciente a la región natural de Sanabria, donde dice que concurren varios apellidos Saavedra y otros. Esta idea sanabresa sobre el origen del autor alcalaíno, a pesar de ser no tan antigua como otras (Alcázar de San Juan, por ejemplo), se remonta al siglo XIX. Maganto Pavón ha demostrado la imposibilidad de ese origen sanabrés y, sobre todo, ha realizado un panorama de la historia cervantina desde que en 1877 Tomás M. Garnacho basase su defensa sanabresa en la historia del *Cautivo*, los sayagüeses, el léxico galaico-leonés y la relación del conde de Lemos con la casa de Bragança (Maganto Pavón: 2015: 43). Desde entonces, varios sanabreses postulan ese origen, tales como Lorenzo y Domingo de Prada Fernández, Pedro de Prada y Legarejos, el padre Ramos, Hermenegildo Fuentes Gutiérrez, Leandro Rodríguez y César Brandariz (Maganto Pavón: 2015: 42-48).

Las obras de Leandro Rodríguez son recopiladas y analizadas por Maganto Pavón, de las que destacan los títulos que apoyan las tesis judío-conversas y sanabresas de Cervantes desde 1978 hasta la actualidad. El prestigio en otras materias del autor, ya que es catedrático jubilado de Derecho Inter-

---

[2] *http://www.uc.pt/auc/fundos/ficheiros/COL_JesusBraganca* (p.10, consultado el 05/06/2016).

[3] http://bibliotecamunicipal.cm-braganca.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=27604 (consultado el 26/04/2016).

nacional en Suiza, y el sostén mediático que le protege desde muchas instituciones y ámbitos, no todos especializados, permiten que en 2016 algunos le sigan dando crédito.

El apoyo que la diputación de Zamora concedió a todos estos trabajos desde el mismo principio es llamativo y da cuenta de la intención propagandística de crear una ruta cervantina por Sanabria (Rodríguez, 1978, 1999a, 1999b, 2012). Uno de los últimos, *Cervantes en Sanabria*, para referirlo de una manera sumaria, defiende que existieron dos Miguel de Cervantes, el cautivo de Argel, que dice que no habría vuelto a España, y otro que no nació en 1547, sino en 1549, apoyándose en las cuentas que echa de sus propios años el autor en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, tal y como había hecho Mayans y Siscar. Los pilares en que basa su explicación Leandro Rodríguez se deben a la procedencia de los apellidos, norteños; al hecho de haber más patronímicos Miguel al norte de España; al empleo del topónimo como parte del nombre; a la fauna, flora, usos y costumbres cotidianos sanabreses, no tan difícilmente encajables en el *Quijote*; a algunas convenciones lingüísticas más propias de regiones gallegas o leonesas y, en fin, a la repetición farragosa de estas ideas en todos sus trabajos desde 1978. Ese Miguel de Cervantes Saavedra estudiaría en Bragança entre 1562 y 1567 aproximadamente. ¿Cómo lo probaría? De ninguna manera, ya que no existe un solo documento que lo pueda certificar:

> No se entiende muy bien por parte de la crítica especializada y de la mayoría de la opinión pública española, como después de más de 250 años y tras la reafirmación de la legitimidad del acta emitida por biógrafos, historiadores y paleógrafos de lo más dispares, confirmada además por otros documentos incontestables, que los detractores actuales continúen manejando los mismos argumentos que los utilizados hace más de dos siglos. En mi opinión, quizás su empecinamiento radique en lo endeble de sus razonamientos más que en el propio convencimiento de lo que quiere demostrar. Sus afirmaciones de que la partida de Alcalá está manipulada, alterada, o es, simplemente, falsa, probablemente nazca de la frustración que les origina el no tener documentos que puedan probar sus afirmaciones (Maganto Pavón: 2015: 77-78).

Lo que me interesa aquí es destacar la hipótesis de que, a fuerza de ser reiterada una y otra vez, incluso con sus fórmulas en condicional o subjuntivo, quiere dar la impresión de ser una verdad. Ningún documento jesuita de la época en Bragança, ni en la Biblioteca Municipal –muchos de cuyos escritos pasaron a Lisboa o a Coimbra–, ni en el Archivo Distrital de Bragança, cuya responsable, Élia Correia, ya había explorado estos legajos, incluidos los estudios pormenorizados de Francisco Manuel Alves, Abad de Baçal (1865-1947), y ha vuelto a hacerlo en esta ocasión a petición mía, destapa ningún dato fehaciente sobre la existencia de este alumno, Miguel de Cervantes Saavedra. Así lo afirma también João Cabrita, estudioso brigantino, doctor en

literatura portuguesa y especialista en materia de jesuitas, que dará a la luz los documentos –o la ausencia de ellos– cuando tenga terminada su investigación sobre el paso de Miguel de Cervantes por Bragança, que incluye varios archivos y bibliotecas españolas.

Pero además he encontrado una posible referencia a un colegio jesuita, en fecha anterior. Tal documento lo reproduce el abad en el primer tomo de sus *Memórias histórico-arqueológicas do distrito de Bragança*. Se trata de un capítulo que el abad llama «Topografía da cidade de Bragança», que usa sobre todo un libro manuscrito titulado *Tábua Velha da Igreja de S. João*, mandado hacer por el obispado de Miranda en 1755, no sé si debido al terror difundido por el terremoto de Lisboa, ocurrido en ese mismo año (Alves: 2000: I, 337).

Aparecen aquí las casas que pagan foro a la iglesia de São João. Me llama la atención que en el monasterio de Castro de Avelãs, muy conocido en la comarca, que tenía propiedades en Bragança en la parte de abajo del río Fervença, se reconozcan unas posesiones llamadas «colégio da companhia». Aquí dice el abad, transcribiendo también el texto anotado al margen:

> À margen há a seguinte nota de letra mais moderna: «Esta propriedade é a em que sta o Collegio da Companhia, satisfez o dito Collegio ao Cabido com setenta mil reis por processo e custas no anno de 1602, deu quitação Gaspar Vaz tabaliam de Miranda» (Alves: 2000: II, 341).

Añade una nota a pie de página diciendo que pertenece a un manuscrito en pergamino de 1501, titulado *Tombo dos Bens do Mosteiro de Castro de Avelãs*, y lo hace doliéndose, como es natural de quien pretende conservar el patrimonio: «Está muito manchado, e mão criminosa ou ignorante tirou-lhe algumas folhas de que ainda se vêem os vestígios» (nota 729). ¿Será que los jesuitas ya estaban en Bragança antes de esa fecha de 1561? Faltan aquí pasajes por clarificar.

La ya referida monumental obra del abad de Baçal, primer historiador, filólogo y arqueólogo de Bragança en la época moderna, que recogió todos los elementos contrastables de la zona en todos y cada uno de los ámbitos del saber humano, al modo de los grandes enciclopedistas del siglo XVIII, vio de nuevo la luz en edición moderna en 2000 en doce tomos. La pormenorizada búsqueda sobre el período de vida de Miguel de Cervantes (1547-1616) y sobre la monarquía española en Portugal (1580-1640), así como el colegio de jesuitas –antes convento de las clarisas– o la historia de los judíos entre los siglos XV y XVII arroja algunas luces interesantes.

Para esta cala biográfica cervantina me voy a concentrar en los datos relativos a la divulgación mediática local, política y turística de Bragança, como un lugar fiable de las geolocalizaciones cervantinas. Bergança, uno de los protagonistas del *Coloquio de los perros*, para Rodríguez supondría un *alter ego* de Cervantes, judío converso, esto significa que la familia del autor

«en *Bergança* posiblemente tuviesen hermanos, familiares o amigos. […] En verdad parece un alumno que estudió en el *Estudio de la Compañía de Jesús* en *Bergança*» (Rodríguez: 1999a: 47-48). Estas frases, ni siquiera aseverativas, sin fundamentos de ningún tipo –documentales, notariales o literarios– aproxima el lenguaje académico al relato de ciencia ficción. Que el único topónimo del apellido Cervantes se encuentre en Sanabria, provincia de Lugo, no convierte al escritor en sanabrés o lucense, a pesar de la tesis de la apropiación del lugar de origen para poetas desde la Edad Media.

Tengo que detenerme en estas cuestiones sobre las relaciones históricas de Bragança con Sanabria para, punto por punto, demostrar que no es factible esa convivencia entre ambas poblaciones, la tolerancia con los judíos o la reiterada presencia de Cervantes en el colegio de jesuitas, tal y como lo describe Leandro Rodríguez y otros.

En primer lugar, destaca la preeminencia social, política, cultural y religiosa de Miranda do Douro sobre Bragança. Las lecturas de los semblantes biográficos de los obispos de Miranda –ya que no existirá la diócesis de Miranda-Bragança hasta finales del siglo XVIII– entre 1545 y 1699 no refleja una sola mención al colegio de jesuitas, a sus alumnos ilustres o a cualquier otro dato que pueda confirmar la relación del escritor con la cultura, educación o instituciones de Bragança.

Ni siquiera la fundación del citado colegio en 1561, o incluso antes, paradójicamente bajo el mandato de un castellano, 3º obispo de Miranda, D. Julião de Alva, nacido en Madrigal, Madrigalejo o Madrid, según las fuentes, y que referiría la creación del colegio y la afluencia de alumnos castellanos, si fuese de importancia aunque sí sabemos que ofreció una dotación económica y se preocupó por su constitución, gracias a la historia administrativa del colegio[4]:

> D. Julião de Alva foi outro castelhano que veio para Portugal com a rainha D. Catarina, a quem foi muito aceite e do seu conselho, cargo que deixou de exercer durante a regência de D. Henrique. Era tal a consideração que aquela tinha pelo bispo, que ainda em 20 de janeiro de 1559, quando governava já D. Sebastião, o inculcou ao neto para tal, o que porém não teve efeito (Alves: 2000: II, 11).

Tampoco el 4º obispo, D. António Pinheiro, claro partidario de la unión de Portugal y España bajo un mismo rey, trasluce ninguna noticia sobre españoles ilustres que hubiesen pasado por el dicho colegio o la ciudad de Bragança. Teniendo en cuenta los hechos de armas y la relativa fama de Cervantes como cautivo líder, podría haber hecho uso de esa información, si tal la

[4] El mismo documento descriptivo ya mencionado antes y visto en red: http://www.uc.pt/auc/fundos/ficheiros/COL_JesusBraganca (consultado el 30/05/2016).

hubiese, pero nada aparece en las cartas que refiere el abad escritas por el obispo, recogidas en un libro sobre una embajada portuguesa de 1580: «Cartas e instrusões de D. António, bispo de Leiria, que na contenda da sucessão foi um que por seus ofícios, pareceres e autoridades, concorreu mais que ninguém para sujeitar Portugal ao castelhano» (Alves: 2000: II, 22).

No deja de repetir la supuesta estancia cervantina en contextos donde sus tesis puedan calar más profundamente, como en 2003 en la revista *Brigantia*, que le da pábulo precisamente como forma de enaltecimiento de la ciudad, siempre coherente con su teoría de que el escritor nació en 1549 y que era sedero e hijo de comerciantes de sedas, lanas y telas zamoranas. De nuevo el relato indeciso y precario en filiaciones se desautoriza automáticamente porque asegurar que en «1562 Miguel de Cervantes Saavedra tenía 13 años. A los 13-17 años pudo estar en este *Estudio*» y que «es aceptable que tuviese familiares en *Bergança* y éstos le inscribiesen como miembros de su familia» (Rodríguez: 2003: 180) no solo resulta insólito, sino también grave, debido a que incita a un error continuado que persiste en la actualidad. Una de las razones que permiten no aceptar este presupuesto es que el colegio no empezó a funcionar hasta 1568, aunque tuviera algunos alumnos antes. De nuevo, la descripción del colegio ayuda a esclarecer testimonios: «Foi solenemente aberto em 1568 mas já recebia alunos desde 1563, sabendo-se que em número de 300, de acordo com a referência feita numa carta do duque de Bragança, D. Teodósio, escrita de Vila Viçosa em 23 de Fevereiro de 1563»[5].

Aunque no exista ninguna mención a ciudadanos ilustres, estudiados, o estudiantes de Bragança, en cambio el abad sí transcribe bastantes cartas y órdenes reales dando privilegios a habitantes del distrito, especialmente de Miranda, para poder comerciar libremente con las tierras cercanas (Zamora, Aliste, Benavente, Sayago, Alcañices y otros «dos quaes recebião muito boa vizinhança» Alves: 2000: II, doc. 17, 22/02/1521, p. 120), dando más libertad a la hora de comprar y vender animales y trasladar dinero a un lado y otro de la frontera. Tales cartas datan de 1521 y 1524, sin incluir tierras de Sanabria, probablemente por la dificultad de atravesar las montañas, tal y como hoy en día (Alves: 2000: II, 120-122). Es más, en el documento 127, tomo IV, el abad reproduce un conjunto de textos referentes al distrito de Bragança, colección de manuscritos sitos en la Torre do Tombo, que contiene una «Carta a El Rei pedindo proibisse a extracção do trigo desta cidade [Sanabria] e termo para Castela havendo por bem se lhe pagasse taxa (18 de Setembro de 1546). Parte 1.ª, maço 78, n.º 76» (Alves: 2000: IV, 364). La tan pretendida buena relación de Bragança con Sanabria y otras tierras de Castilla con las que no se daba tan fluido contacto comercial y familiar pierde credibilidad a la vista de la preponderancia de Miranda, contrariamente a lo expuesto por Rodríguez.

[5] http://www.uc.pt/auc/fundos/ficheiros/COL_JesusBraganca (p. 3, visto el 30/05/2016).

Concurren dos muy buenas razones para esta falta histórica de entendimiento entre Sanabria y Bragança. La primera tiene lugar hacia 1580, fecha del comienzo del período filipino en Portugal, porque fueron precisamente el gobernador de Puebla de Sanabria, João da Veiga (sic) y João Afonso Pimentel Henriques e Velasquez (sic), conde de Benavente, quienes tomaron posesión de las tierras, sin el favor de los bragançanos, excepto aquellos que habían «vendido la patria». El abad reproduce ciertas cartas y pliegos sobre ello recogidos en el Archivo de Simancas:

> Carta (cópia) de João Afonso Pimentel Henriques e Velasquez, conde de Benavente e de Luna, dizendo que, a 24 de Julho de 1580, foi a Bragança em companhia de João da Veiga, alcaide e governador da vila de Puebla de Sanábria, levando carta régia para as Justiças da cidade lhe darem posse da mesma; mas que um capitão, com trezentos homens da guarnição, o impediu, forçando-o a retirar-se para a sua terra, tendo-se ao mesmo tempo amotinado o povo por forma que, a não intervirem uns frades da Companhia de Jesus, o matariam e ao seu companheiro (Alves: 2000: VIII, 20).

Este testimonio lo corroboran otros documentos que tachan a los brigantinos (y habitantes de Chaves y otras vilas anejas) de anticastellanos. Destaco solo uno de ellos, a modo de ejemplo. Se trata de la copia de la instrucción secreta enviada al licenciado Pero Borges el 2 de mayo de 1581:

> Tanto que chegardes á cidade de Bragança fareis logo sair dela Lopo Sarmyento Alcayde do Castello, Salvador Mendes vereador o licenciado Christovão Pires juiz, o licenciado Antonio Barroso juiz dos Orfãos e o licenciado Francisco de Moraes: porquanto sou informado que tem inquietado e perturbado a terra e fazem nella ajuntamentos e mutinações afrontando e injuriando o homens que nella tomaram minha voz e fazendo outras cousas muyto contra seu serviço (Alves: 2000: VIII, 27).

La segunda tiene lugar en las fechas a partir de 1640, fecha de la restauración monárquica en Portugal. Tanto en el tomo I como en el VIII, el abad se hace eco de casi de 30 años de batallas en la raya desde Chaves hasta Miranda do Douro, especialmente belicoso con tierras sanabresas. No puedo reproducir todo porque se trata de un detalladísimo estudio de la época, pero sí este pasaje referido a la zona en cuestión:

> Em confirmação do que fica dito apontamos mais o seguinte referente à incursão de D. João de Sousa da Silveira, governador das armas da província de Trás-os-Montes, no vale de Sanábria em Espanha: «Em hum Domingo nove d'Agosto de 1643 mandou aprestar todas as companhias, que na cidade e seu termo avia. Expose o Sanctissimo Sacramento no Collegio da Companhia de Jesus. Confesaram-se e comungaram muitos soldados, e feita oração ao Senhor, marcharão as companhias para fora

> da cidade a Valdalvaro, onde ordenou que o seguissem, sem dar conta de seus intentos: e caminharão até Aveleda duas horas de noite, onde os soldados descansarão hum pouco» e continuando na marcha foram atacar o lugar de Pedralva, termo de Puebla de Sanábria. Rui de Figueiredo, governador das armas transmontanas, participando ao Cabido, em 12 de Outubro de 1641, o feliz reencontro de S. Julião, diz-lhe: «facção valleroza, não vista foy esta, logo que a nossa cavalaria entrou nesta Praça me fuy a Nossa Senhora a dar graças» (Alves: 2000: VIII, 85-86).

Es llamativo el cambio de registro, de tono y de intención que se producen en dos momentos bien diferenciados en el discurso de Leandro Rodríguez en relación a la posibilidad de que Cervantes estudiase en Bragança. Por un lado, el tono hipotético de los textos más pretendidamente académicos de finales del siglo XX se convierte en aseverativo en el programa turístico que *La Ruta de Don Quijote de la Mancha* expone, por encargo de la diputación de Zamora. En este caso el texto, de tintes más histórico-literarios, usa el presente:

> En *Bergança*, [Cervantes] acompaña a unos muchachos que acuden al «Estudio» que los excelentes maestros Jesuitas tenían. El joven Miguel de Cervantes Saavedra en parte se identifica con el ***perro*** y en la ciudad de **Bergança**, con los Jesuitas, aprende Gramática, cultura religiosa y se ejercita en ocultar el sufrimiento (Rodríguez: 1999b: 20) [6].

Lo que no aporta es la contundente documentación de Osswald o la archivera de la Universidad de Coímbra, Ana Maria Leitão Bandeira, sobre la dificultad en Bragança para el cuidado, abrigo, alimentación y salud de los alumnos, teniendo en cuenta los problemas económicos del citado colegio, así como las pequeñas rebeldías de los estudiantes en estos campos y otros, como el voto de silencio, el acceso a mujeres o los momentos de esparcimiento:

> Os problemas disciplinares dos membros do Colégio de Bragança datavam de longa data. Em 1575, na sua Informação, o Provincial Manuel Rodrigues refere que o Colégio de Bragança estava «falto de orden en el proceder de casa». Neste contexto, tem que ser feita menção às notórias dificuldades sentidas pelos membros do Colégio de Bragança em manterem o voto do silêncio, como vemos nas inúmeras prescrições. Por exemplo, em 1619, o Visitador Luis Brandão Sénior limitou o espaço para as conversas entre os membros do Colégio e os visitantes ao corredor dos mapas. Em 1631, o P. Matias de Sá ordenou que todos se recolhessem em silêncio, quando o repouso e a recreação terminavam. Ape-

[6] Reproducimos las inconsistencias de citación de Leandro Rodríguez, manteniendo su uso incoherente de negritas, cursivas, comillas y puntos, así como sus signos de puntuación (o la carencia de ellos).

> nas três anos depois, em 1634, o Provincial Luís Lobo abordou o tema, determinando que se guardasse melhor o silêncio, ou seja, se falasse em voz baixa durante as horas do repouso (Osswald: 2010: 270-271).

Ni siquiera las informaciones aportadas por Osswald le sirven para deshacer las teorías de los jesuitas de Bragança tolerantes o liberales, ya que el alumnado muestra claramente dificultades de disciplina y no se distingue por su especial atención al estudio. Pretende, sin embargo, mostrar una imagen idealizada de un estudio con cierto aire señorial, histórico y tolerante.

Por otro lado, un nuevo ensayo, más reciente, manifiesta una lectura atenta a documentos de la época sobre la sociedad judía, las tierras de Sanabria, las enseñanzas sefardíes y la fundación del colegio jesuita de Bragança, que quieren dar un marco teórico contundente a su tesis, que quince o treinta años antes no presentaba. Pero, otra vez, no encontramos referencias a Miguel de Cervantes Saavedra en esas comunidades expulsadas.

Justifica estos hechos con crónicas de tierras de Castilla desde la época de los Reyes Católicos hasta la de Felipe II y con manuscritos del Archivo (*sic*) de Bragança sobre la fundación del colegio. Imagino que será el Archivo Distrital, que es el que hoy en día no contiene ningún dato sobre la vida de Cervantes en la ciudad.

Con todo, vuelve al hipotético verbo en este último trabajo más reciente para dar a entender la vida brigantina de Cervantes: «El joven Miguel, caso fuera presentado a la Escuela por un habitante de Braganza, quizás familiar de sus padres, nadie le preguntaría si estaba bautizado o si era marrano, nuevo cristiano, judaizante o criptojudío» (Rodríguez: 2012: 79).

La expulsión de los judíos de España en 1492 fue seguida de la portuguesa en 1496-1497, decretada por el rey D. Manuel I, además de la posterior masacre de Lisboa de 1506. En esa misma época los musulmanes también se vieron perseguidos. No existen grandes contrastes en el tratamiento de las diferencias religiosas en España y Portugal, como se desprende de la historia (Soyer: 2013). El propio Rodríguez cita al abad de Baçal como una autoridad en materia de costumbres judaicas (2003: 193), admitiendo así que no ha leído sus escritos sobre el tema y que desconoce, sobre todo, los paralelismos entre ambos países en materia de luchas religiosas históricas.

Un nuevo texto ofrece pormenores no desdeñables en la región de Tras-os-Montes. Una carta del rey Felipe IV de España y III de Portugal, datada el 13 de abril de 1630 para decretar la expulsión de los judíos, retoma la idea de la preponderancia del sur de la región, gracias a los límites demarcados por el Duero y la orografía más amable del terreno:

> Faço saber aos que este virem que perquanto se tem por informação que a gente da nação hebrea que se vai deste Reino em virtude da provisão que Sua Magestade para isso lhe passou levão dele suas fazendas em dinheiro, ouro, prata e outras cousas (...) que a gente de dita nação que viverem nos lugares das comarcas de Tras os Montes quando se sahirem delles com

> suas fazendas o não posão fazer senam pellas alfandeguas de Miranda e Freixo d'Espada Sinta (Alves: 2000: IV, doc. 29, 13/04/1630, p. 135).

No solo no son tan aceptados en Portugal, como resulta lógico teniendo en cuenta la política contrarreformista filipina, sino que su control en Trás-os-Montes es muy elevado, estableciendo marcadamente la frontera más al sur y no en el norte, donde se sitúa Bragança. Después de la lectura detallada de los procesados en la Inquisición por judaísmo en la ciudad desde 1688 a 1751, como refiere el abad, no existe ningún Cervantes, Saavedra, San Román, Arias o cualquier otro apellido castellano, ya que florecen nombres plenamente portugueses y especialmente tratados con alias. Lo que sí abunda, pero eso es habitual en la zona, son comerciantes y tejedores de lanas y sedas (Alves: 2000: V, 11-24).

En último lugar, y considero que es un aporte definitorio y definitivo, sí he encontrado la referencia a un apellido Cervantes en Bragança en el siglo XVII –que no en el XVI– que no solo desmonta la idea de que es un apellido procedente únicamente del norte de España, sino que también contribuye al afianzamiento de la procedencia andaluza de la familia Cervantes.

En el documento nº 7 sobre las tensiones y consecuencias de la guerra con España desde 1640, en la ciudad de Bragança se crea una lista de «Bragançanos degenerados que, a troco de carta de nobreza e fidalguia ou de quantia certa em dinheiro, venderam a patria ao estrangeiro» donde, curiosamente, nos encontramos un casamiento muy revelador en sus nombres, aunque habitual hasta la actualidad en Portugal (hombre portugués con mujer española). Reproduzco todo el párrafo porque arroja datos interesantes, sin poder comprobar la filiación de esta mujer de apellido Cervantes, con nuestro escritor, evidentemente. Con todo, indica un origen andaluz de esa rama del apellido.

> III- Francisco de Figueiredo Sarmento, de vinte e sete anos, filho de Martim de Figueiredo Sarmento, cavaleiro da Ordem de Cristo e oficial maior da Secretaria do Estado e do Conselho de Portugal, natural de «Bargança» e de D. Filipa de Salcedo, natural de Sevilha (Espanha); neto paterno de Miguel de Figueiredo Sarmento e de D. Isabel de Sá, naturais de «Bargança» e materno de Francisco Salcedo e D. Rafaela Semeno de Cervantes, naturais de Sevilla. Habilitação *de genere* para cavaleiro do hábito de Santiago em Madrid a 19 de Novembro de 1665. Como testemunhas no processo figuram: Luís de Almeida de Figueiredo, cavaleiro do hábito de Cristo «comendador por merce encomenda para la restauração de Portugal de ducentos mil reis», natural de Freixo de Espada à Cinta (Alves: 2000: VIII, 54).

Estos datos fueron encontrados por el abad en el Archivo General de Simancas, junto con otros muchos hidalgos y nobles de Portugal, pero también de aquellos que querían recibir algún tipo de privilegio[7].

[7] El estudioso lo encontró en el Archivo de Simancas, *Secretarías Provinciales*, libro 513, numeración antigua: legajo nº 2.656.

Y para finalizar, quisiera desmentir el motivo de unión entre la casa real de Bragança y el conde de Lemos, mecenas de Cervantes, además de Lope de Vega y Góngora, entre otros. Según Maganto Pavón, el conde de Lemos, de apellidos Fernández de Castro y Portugal, tanto en los escritos de Tomás A. Garnacho como en los de Leandro Rodríguez, aparece vinculado a Bragança por su familia. Esto no es así ya que, a pesar de ser hijo, nieto y sobrino de descendientes del ducado de Bragança, su familia prefirió siempre privilegiar el apellido Castro materno sobre el portugués:

> Conviene tener en cuenta que la reina Católica, Isabel I, había concedido a Dionis de Portugal un cuento de maravedíes como renta anual y las villas de Sarriá, Castro del Rey y Otero del Rey. Unos dominios que serían constante causa de litigio entre las familias.
> De esta forma, cuando llegó a España la casa real de los Austrias, el título de los condes de Lemos estaba vinculado a la familia Castro, apellido que prefirieron sus titulares al de Portugal (Braganza), ver Genealogía 18 y 19 (Salas Merino: 2014: 62).

Por su parte, la *Câmara Municipal* de Bragança reproduce las teorías aquí desmontadas sobre la posible vida de Miguel de Cervantes en la ciudad, no solo en la página web de la Biblioteca Municipal, tal y como se ve hoy en día, sino que en el año 2010, dejándose llevar por los estudios de Rodríguez, el entonces presidente (alcalde) António Jorge Nunes propone atribuir a dos salas en el Centro Cultural dos nombres literarios de relevancia universal: Luis Vaz de Camões y Miguel de Cervantes. Así consta en el Acta número 10 de la reunión ordinaria de la *Câmara*:

> Miguel de Cervantes Saavedra
> Vários são os lugares a reclamar o berço deste extraordinário romancista, dramaturgo e poeta, que terá nascido em 1549. Entre eles a Sanábria, apontando-se, assim, para a sua passagem por Bragança. Aqui, segundo Leandro Rodríguez, terá estudado Gramática e Cultura Religiosa neste antigo Colégio do Santíssimo Nome de Jesus, pertença dos Jesuítas. A sua obra, donde emerge Don Quixote de La Mancha, cultiva os géneros do Renascimento e ultrapassa todas as fronteiras, com uma influência marcante na língua Castelhana, ao ponto de esta se designar «Língua de Cervantes». Sente-se atraído pelas viagens e aventuras, que lhe fornecem matéria para a sua obra literária, como o próprio deixa transparecer na frase: «Aquele que lê muito e anda muito vê muito e sabe muito». Miguel de Cervantes morre em 1616 e o escritor imortaliza-se com o seu acervo literário. Assim, proponho que seja atribuído o nome dos poetas/escritores às duas salas de exposições do Centro Cultural Municipal».
> Após análise e discussão, foi deliberado, por unanimidade, atribuir os topónimos, Luís Vaz de Camões e Miguel de Cervantes Saavedra, a cada uma das duas salas de exposições do Centro Cultural Municipal[8].

[8] http://www.cm-braganca.pt/uploads/document/file/903/20100705122501375635.pdf (leído el 30/05/2016).

Se trata de un reclamo para la ciudad, creyendo que se basa en la autoridad para hacerlo, ya que a Leandro Rodríguez lo auspicia la Diputación de Zamora, institución y ciudad amigas. No existe por parte de la *Câmara* ninguna intención de contrastar la realidad o, al menos, de hacerse eco de la cantidad de voces que defienden el único documento que se conserva, fiable, del nacimiento de Miguel de Cervantes en Alcalá de Henares, incluida la del propio Jean Canavaggio, que comenzó siendo bastante discreto:

> Por lo que se refiere a la etapa inicial, la primera incógnita con que topamos no es el lugar de su nacimiento, ni tampoco el año en que ocurrió, ya que las hipótesis emitidas para destronar Alcalá y proponer otra fecha no resultan convincentes. Se trata del día exacto en que vino al mundo, puesto que lo único que se sabe a ciencia cierta es que fue bautizado el 9 de octubre de 1547, en Santa María la Mayor. Resulta, pues, plausible que naciera el 29 de septiembre, día de su santo, vistas las costumbres de una época en que la mortalidad infantil imponía no diferir el bautismo de los recién nacidos (Canavaggio: 2007: 14).

Y terminó por afirmar, contundente y puntual en estas cuestiones documentales, que:

> Nunca sabremos bajo qué techo vio la luz Cervantes. Pero al menos podemos asignarle la cuna de Alcalá. Ya acabaron los tiempos en que diez ciudades de España se disputaban la gloria de ser la patria de este nuevo Homero. Los progresos de la erudición disiparon esas leyendas desde el momento en que, a mediados del siglo XVIII, se encontró la partida de bautismo del joven Miguel. Este descubrimiento providencial de un documento irrebatible –pese a las afirmaciones de quienes pretenden descalificarlo en beneficio de otras ciudades– nos proporciona la fecha de la ceremonia, pero no la del nacimiento de nuestro héroe (Canavaggio: 2015: 27-28).

Otro folleto de tipo turístico, con el título de «Bragança, um territorio por conquistar», distribuido Comunidade Intermunicipal, Terras de Trás-os-Montes, afirma también con rotundidad que el turista debe admirar la iglesia de la Sé, «onde estudou Miguel de Cervantes». Me consta que fue traducido al español, además de ser incluido en la revista de tipo cultural, *Raízes*, con formato de publicidad, en octubre de 2015 (nº 15: 21-22).

Por todo ello, la semilla está sembrada en tierras transmontanas, desde estas suposiciones de los de Prada, el padre Ramos o Leandro Rodríguez, al que no sigue en esta senda César Brandariz, más dispuesto a que el colegio de jesuitas no sea el de Bragança, sino el de Monterrei, al lado de Verín, provincia de Ourense. De nuevo sin documentos fiables, dando por supuesta la ilegitimidad en los documentos alcalaínos, encontramos otro autor, del que ya se ha ocupado Maganto Pavón (2014) con una redacción igualmente confusa, mezclando tipografía (mayúsculas y minúsculas sin justificación lingüística), organización y sangrado de párrafos:

> Poniendo en correspondencia y concatenación las informaciones y menciones disponibles, se llega a la certeza de que el lugar en donde Cervantes se formó fue en el entonces nuevo (había sido fundado en 1554) y afamado Estudio o Colegio de la fortaleza de MONTERREY (Monterrei) en la acrópolis, la «cima regiomontana», a la que en otro apartado también nos referimos, que se sitúa junto a Verín (Brandariz: 2011: 100).

El problema reside en que esa semilla se transforma en planta de aire científico cuando en reuniones académicas se dan por buenos los datos ofrecidos, en medio de muchas otras informaciones sobre Bragança de procedencia documentada. Así, la prensa local de tipo divulgativo y cultural reproduce este texto, aparentemente recogido en un diccionario («iii volume do Dicionário dos mais ilustres Trasmontanos e Alto Durienses, coordenado por Barroso da Fonte, 656 páginas, Capa dura. Editora Cidade Berço»)[9]. Reproduzco cada error en ambas lenguas, corrientes por lo que parece, así que omito marcarlos. Repárese en la rotundidad de las afirmaciones:

> O conjunto monumental que foi da Companhia de Jesus é constituído pelo convento e pela igreja. Inicialmente projectado, em 1545, para as freiras Clarissas, passou mais tarde para as mãos dos padres jesuítas, que ali instalaram o seu colégio, uma instituição que se veio a revelar fundamental para o ensino em Bragança. Leandro Rodriguez, historiador espanhol, atesta as relações deste colégio com Miguel Cervantes e atribui lhe igualmente importância na formação dos judeus expulsos de Espanha que se refugiavam em Bragança: «un mercader descubre que Bergança le seria útil para acompanar a sus hijos hasta el Estudio de Ia Compania de Jesus» (Rodríguez. «Los Judíos. Luis Camões Vaz, Miguel de Cervantes Savedra y Bergança». *Actas del III Congreso Internacional*, *Rutas de Don Quijote y Caminos de Libertad*, Zamora, 1997).

Más difícil me resulta leer, y con asombro, la aceptación de estas suposiciones en el ámbito académico. Debo reproducir un apunte a la lengua mirandesa en la literatura, a propósito de don Diego de Miranda, caballero del Verde Gabán, personaje del *Quijote*:

> En un interesante artículo Leandro Rodríguez examina la posibilidad de que Miguel de Cervantes fuera originario de la aldea zamorana de Cervantes, situada en la comarca de Sanabria, cerca de Braganza. En ese artículo se aventura la hipótesis de que la familia de Cervantes hubiera huido a Portugal en 1492 para regresar a España durante las persecuciones a los judíos iniciadas en 1496 en aquel país; a partir de ese presupuesto, propone que la familia del escritor tendría fuertes vínculos

[9] En la web del periódico *Notícias do Douro*: *http://concelhos.dodouro.com/jornal/braganca.asp* (leído el 20/05/2016).

> con la comunidad judía de Braganza y cabría la posibilidad de que Miguel de Cervantes hubiera estudiado en un colegio de jesuitas (que consideraban iguales a los cristianos nuevos y a los viejos) de la ciudad de Braganza. Es conocida la polémica sobre el lugar de nacimiento del autor de El Quijote, que «oficialmente» habría venido al mundo en Alcalá de Henares. Sin embargo, tal como afirma Rodríguez, existen razones para ser prudentes en esta afirmación y *el investigador demuestra y documenta* la relación de Cervantes con Portugal y especialmente con Braganza y Lisboa (Gómez Bautista: 2011: 209-210. La cursiva es mía).

Si tuviéramos en cuenta esta forma de probar los pasos de Cervantes, su lugar de nacimiento, las múltiples partidas de nacimiento, también habríamos aceptado la forma en que Mayans y Siscar aceptó Madrid por patria cervantina, esto es, interpretando casi única y exclusivamente los textos literarios del escritor como autobiográficos. En este caso, manteniendo en esto disputa con don Nicolás Antonio, que consideraba que toda España era su patria –como si esto no fuese un sinsentido geográfico en sí mismo: «Quede, pues, por asentado que Madrid fue la patria de Miguel de Cervantes Saavedra y también el lugar de su habitación» [10]. También Mayans echa cuentas por el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, colocando la fecha de 1549, claro que hace más de doscientos cincuenta años.

Como es evidente, esta forma de proceder a la hora de geolocalizar en épocas antiguas los pasos de cualquier personalidad invalida la veracidad del resultado. Solo los registros documentales permiten reconstruir una vida, a la que se le añaden sus propias palabras a través del modo ficcional que supone «buscar esta intimidad en su obra, a riesgo de ceder a un espejismo: el testimonio de unas "fábulas mentirosas" que no han tenido nunca como fin el de llenar los vacío de nuestra información» (Canavaggio: 2004: XLV). El mismo prestigioso biógrafo, siempre comedido en sus afirmaciones, verbaliza su duda sobre el origen judío, ya que no niega completamente que «la supuesta ascendencia conversa que se le atribuye sigue siendo tema controvertido» (Canavaggio: 2004: XLVII).

En la actualidad, todas las biografías, ya sean de cervantistas reconocidos como de historiadores de prestigio, validan esa patria a la vista de los documentos. En este último año ha visto la luz la biografía, magnífica, de José Manuel Lucía Megías (2016), comisario también de la exposición conmemorativa del IV centenario de la Biblioteca Nacional de España, «Miguel de Cervantes: de la vida al mito (1616-2016)». En este estudio, el cervantista patentiza algo que resulta de rabiosa actualidad: la pérdida de datos antiguos

[10] En la edición digital de Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obravisor-din/vida-de-miguel-de-cervantes-saavedra—1/html/ff7acbf4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_27.html#I_2_ (leído el 20/05/2016).

puede ser solamente extravío, incluso en este siglo XXI, demostrando así la legitimidad científica del estudio de la literatura, porque «siempre hay espacio para las sorpresas» (Lucía Megías: 2016: 58), al contabilizar y describir documentos relacionados con la vida de Cervantes aparecidos hasta este mismo año. La tipología que ofrece entre autógrafos, documentos con la firma de Cervantes, documentos donde se cita a Cervantes y aquellos relacionados con su familia es perfecta para echar por tierra cualquier dato biográfico brigantino, vacío de datos notariales, hasta la actualidad. ¿Podrían aparecer? Como bien afirma Lucía Megías, las sorpresas existen y mi pretensión es desenterrar posibles puntas del iceberg biográfico cervantino en Portugal, sabiendo el escepticismo con el que me tengo que enfrentar a la tarea.

Sanabria no se considera una posibilidad en el cervantismo actual debido a una sencilla cuestión: la inexistencia documental. «Madrid, Toledo, Sevilla, Córdoba, Consuegra o Alcázar de San Juan han sido algunas de las localidades que los primeros biógrafos de Cervantes, allá por el lejano siglo XVIII, defendieron que era el lugar donde había nacido Miguel de Cervantes» (Lucía Megías: 2016: 88).

3. Desenlace

Y llegamos al final de este cuento fabuloso. Mi condición de cervantista en Bragança me ha llevado a escuchar más de lo que debería que el escritor ha estudiado aquí, ha pasado por allá o tiene tales vinculaciones con la ciudad. Creo que, a pesar de las mentiras, inconcebiblemente aceptadas por una sociedad del conocimiento, he podido demostrar la inconsistencia de estos argumentos. Supongo, espero (y deseo) que los medios de comunicación por un lado y el «cervantismo no oficial» por otro tengan a bien escuchar a quienes sí nos dedicamos a leer los textos y sus contextos.

Pretendo, además, colocar en un lugar destacado necesariamente a la ciudad de Bragança que, si bien no ha contado con la presencia de Miguel de Cervantes en sus calles, puede presumir de tener un acervo histórico, cultural y etnográfico interesantísimo, bien estudiado por el abad de Baçal, Francisco Manuel Alves. Este legado, así como todo lo que queda por descubrir de Bragança y sus relaciones transfronterizas, ha de ser examinado con rigor, con esfuerzo y con verdadera investigación documental.

Considero que Bragança recupera de esta forma algo que no le puede ser usurpado: la verdad histórica. Trae al presente formas y usos del pasado sin dejarse (mal)aconsejar por visiones sesgadas, manipuladas y distorsionadas, aprovechándose del desconocimiento en esta zona sobre la polémica sobre el origen de Miguel de Cervantes.

Alexia Dotras Bravo
Instituto Politécnico de Bragança

BIBLIOGRAFÍA

ALVES, Francisco Manuel (ABAD DE BAÇAL). (2000) *Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança*. Gaspar Martins Pereira (Coord.). Bragança. Câmara Municipal de Bragança/Instituto Português de Museus. 12 tomos (2ª ed.)

BARROSO DA FONTE. (2001) *Dicionário dos mais ilustres Transmontanos e Alto Durienses*. Guimarães. Editora Cidade Berço. Leído en http://concelhos.dodouro.com/jornal/braganca.asp (disponible en junio de 2016).

BRANDARIZ, César. (2011) *El hombre que hablaba difícil. ¿Quién era realmente Cervantes? Primer siglo y cuarto de ignorancia biográfica y tres siguientes de error histórico (1616-2010)*. Madrid. Ézaro.

CANAVAGGIO, Jean. (2004) «Vida y literatura: Cervantes en el *Quijote*». *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (Dir.). Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. XLV-LXXII.

CANAVAGGIO, Jean. (2007) «Los puntos controvertidos de la vida de Cervantes». *Cervantes y el Quijote. Actas del coloquio internacional*. Emilio Martínez Mata (Coord.). Madrid. Arcolibros. 13-30.

CANAVAGGIO, Jean. (2015) *Cervantes*. Madrid. Espasa-Calpe.

GÓMEZ BAUTISTA, Alberto. (2011) «Referencias a la lengua mirandesa en la literatura». *Ianua. Revista Philologica Romanica*. 11. 207-216.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. (2016) *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción. Retazos de una vida en el Siglo de Oro*. Madrid. Edaf.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. (2014) *La familia Villafranca y Miguel de Cervantes: nuevos documentos cervantinos localizados en el Archivo General de la Indias*. Alcalá. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. (2015. *La partida de bautismo de Miguel de Cervantes y sus detractores*. Alcalá. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

OSSWALD, Cristina. (2010) «O colégio do Santo Nome de Jesus em Bragança: um quotidiano jesuíta». *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. CITCEM. nº 17. 261-272.

RODRÍGUEZ, Leandro. (1978) *Don Miguel judío de Cervantes*. Santander. Cervantina.

RODRÍGUEZ, Leandro. (1999a) *Cervantes en Sanabria. Ruta de don Quijote de la Mancha*. Zamora. Diputación de Zamora.

RODRÍGUEZ, Leandro. (1999b) *Ruta de Don Quijote de la Mancha. Vías romanas. Camino Meridional de Santiago*. Zamora. Patronato de Turismo/Diputación de Zamora.

RODRÍGUEZ, Leandro. (2003) «Miguel de Cervantes Saavedra, ¿fue también súbdito portugués?». *Brigantia*. XXIII. 3/4. 175-228.

RODRÍGUEZ, Leandro. (2012) *Cervantes caballero por Europa*. Zamora. Semuret.

SALAS MERINO, Vicente. (2014) *Tenencia, señorío y condado de Lemos*. Madrid. Visión Libros.

SOYER, François. (2013) *A perseguição aos judeus e muçulmanos de Portugal*. Lisboa. Edições 70.

Salvador García Castañeda
Don Quijote y los títeres: el retablo de Maese Pedro
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 133-145

DON QUIJOTE Y LOS TÍTERES: EL RETABLO DE MAESE PEDRO[1]

Como escribe J. E. Varey (1957: 41-42) en *Historia de los títeres en España*, en el siglo XVI llegaron a este país desde Italia la pirotecnia, los arcos triunfales, las representaciones de fábulas clásicas y la técnica de la escenografía para las fiestas palaciegas, así como compañías teatrales, acróbatas, titiriteros y otros artistas. De allí vinieron también innovaciones técnicas aplicadas al funcionamiento de teatritos mecánicos, a la relojería y a la construcción de autómatas. Estos y los títeres se usaron mucho para solemnizar festejos públicos, religiosos y seculares, y principalmente en las fiestas del Corpus Christi salían grandes figuras de gigantes y dragones, águilas y otros animales.

Las compañías que representaban con marionetas lo hacían en los corrales durante la cuaresma cuando las obras teatrales estaban prohibidas. Otros titereros más modestos actuaban al aire libre o en mesones. Uno de estos últimos era maese Pedro, un hombre desenvuelto y astuto, con un ojo cubierto por un parche de tela verde, muy conocido y celebrado en aquellas tierras de la Mancha de Aragón, pues llevaba un singular retablo cuyas figuras representaban historias muy del gusto del sencillo público al que iban destinadas. Los capítulos XXV a XXVII de la segunda parte del *Quijote* cuentan cómo aquél, que llevaba consigo un muchacho y un mono amaestrado, se encontró en una venta con don Quijote y Sancho, y cómo el mono adivinó la vida y milagros del caballero y del escudero. Luego se sabría que el tal maese Pedro no era otro que Ginés de Pasamonte, uno de aquellos galeotes liberados por don Quijote, y que con tal disfraz para no ser reconocido, se ganaba la vida **(Figura 1)**.

En aquella ocasión representó ante un público expectante la historia de la liberación de Melisendra, la hija de Carlomagno y esposa de don Gaiferos, quien llevaba siete años presa en Sansueña en poder de moros. Debía ser una de las más populares de su repertorio pues el titerero anunció al llegar «Que vie-

[1] El presente artículo es una versión corregida y muy aumentada del publicado con el título «La función de las marionetas en el retablo de Maese Pedro» (García Castañeda: 2004).

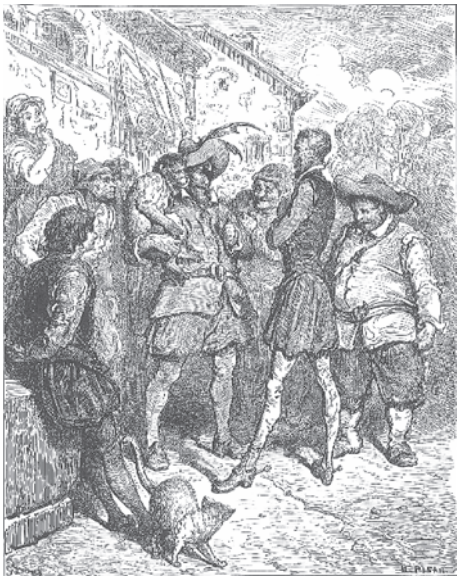
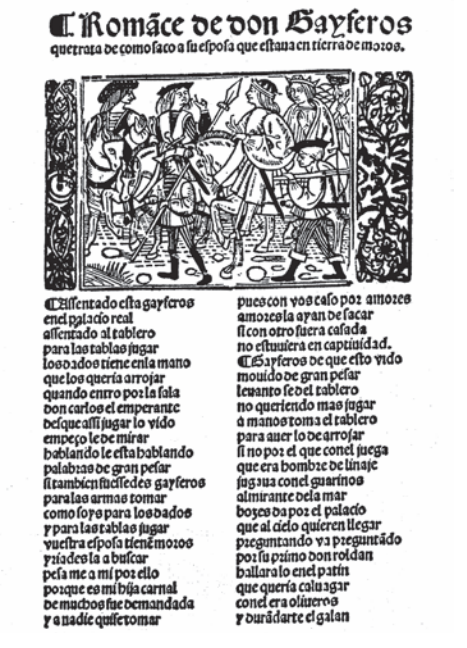


Figura 1. Maese Pedro (ilustrador, Gustav Doré, grabador; Héliodore Joseph Pisan. París. Hachette, 1863.



Romãce de don Gayferos
querrata de como saco a su esposa que estaua en tierra de moros.

Assentado esta gayferos
enel palacio real
assentado al tablero
para las tablas jugar
los dados tiene enla mano
que los queria arrojar
quando entro por la sala
don carlos el emperante
desque assi jugar lo vido
empeço le de mirar
hablando le esta hablando
palabras de gran pesar
si tambien fuesse de gayferos
para las armas tomar
como soys para los dados
y para las tablas jugar
vuestra esposa tienẽ moros
y xãdes la a buscar
pesa me a mi por ello
porque es mi hija carnal
de muchos fue demandada
y a nadie quiso tomar
pues con vos caso por amores
amores la ayan de sacar
si con otro fuera casada
no estuuiera en captiuidad.
Gayferos de que esto vido
mouido de gran pesar
leuanto se del tablero
no queriendo mas jugar
a manos toma el tablero
para auer lo de arrojar
si no por el que conel juega
que era hombre de linaje
jugaua conel guarinos
almirante dela mar
bozes da por el palacio
que al cielo quieren llegar
preguntando ya preguntãdo
por su primo don roldan
hallaralo enel patin
que queria caluagar
conel era oliueros
y durãdarte el galan

Figura 2. Romance de Don Gayferos.

ne aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra», una obra que, según el ventero era «una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto» (Varey: 2004: 745).

El término «retablo» designaba la tabla pintada o de relieve que se ponía sobre un altar y, según Covarrubias, se aplicó después al teatrito de fantoches pero no a las figuras. Podía armarse en cualquier sitio, y, en e1 relato cervantino, «se metió maese Pedro dentro del» para manejarlas. Estaba iluminado con gran cantidad de candelillas de cera encendidas y durante la representación se oían dentro campanas, atabales y trompetas. Mientras maese Pedro manipulaba sus marionetas, el muchacho iba explicando la historia y señalando con una varilla las diversas figuras; seguía el romance de don Gaiferos que cuenta cómo libertó a su esposa [«Asentado está Gaiferos...»], un romance juglaresco seudocarolingio muy conocido, pues había aparecido en pliegos sueltos desde los primeros años del siglo XVI en adelante y se recogió luego en el *Cancionero de Amberes* y en la *Silva de romances* de Zaragoza **(Figura 2)**. Tuvo una popularidad extraordinaria, según Menéndez Pidal (1953: 286-287), debieron circular varias versiones y «de él se hicieron entremeses, mojigangas, danzas de cascabel, bailes, jácaras, contrahacimientos a lo divino, sin contar con bastantes glosas parciales sobre las famosas quejas de Melisendra».

Como se recordará, cuando llega don Gaiferos, la dama le reconoce

Figura 3. Melisenda y Don Gayferos a caballo (ilustrador, Francesco Novelli; grabador, André Best Leloir, grab. Milano. A. Ubicini. 1841).

y se descuelga del balcón y, aunque los romances no lo cuentan, en esta ocasión a la desdichada Melisendra se le engancha «una punta del faldellín de uno de los hierros del balcón, y queda pendiente en el aire, sin poder llegar al suelo» (Cervantes: 2004: 753) («¡Desastre típico de un teatrito de marionetas!», escribe humorísticamente Varey [1957: 234]), pero el caballero rasga la falda y Melisendra cabalga «a horcajadas como hombre», con los brazos cruzados sobre el pecho de su esposo, y emprenden la huida a campo traviesa; sin embargo, don Quijote impide su feliz llegada a París pues creyéndoles a punto de perecer, toma la ficción por verdad y 1a emprende a estocadas con el retablo **(Figura 3)**.

Esta escena del *Quijote* confirma la popularidad de las representaciones de títeres, así como el conocimiento que tenían de los romances los españoles de entonces. Es uno de mis episodios preferidos por su teatralidad y por su humorismo, y a ello se añadiría mi atracción por las marionetas, incrementada por visitas a exposiciones y museos, sobre todo al inigualable *Museo Internazionale delle marionette* de Palermo, una ciudad donde he tenido ocasión de ver representadas algunas escenas del *Orlando furioso*. Para comparar cómo imaginaron los dibujantes y los grabadores aquel episodio consulté una amplia selección de las diversas interpretaciones que aquellos le dieron a lo largo de los años[2]. Esta escena del ataque al teatrito de maese Pedro, junto con otras como la de los molinos de viento, la del yelmo de Mambrino, o la de la batalla con los cueros de vino, despertó el interés de los ilustradores a través de cuatro siglos y apareció repetidamente en numerosas ediciones.

*

En principio, los cervantistas tuvieron escaso interés por las ilustraciones del *Quijote*, aunque ha habido excelentes estudios como el de Henry Spencer Ashbee, *An Iconography of Don Quijote* 1605-1895 (1895), o la *Iconografía de las Ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes Saavedra*, de Manuel Henrich (1905). Hoy día hay un renovado interés en el aspecto gráfico de este libro, como indica el «Proyecto Cervantes» encabezado por Eduardo Urbina (2010), o los libros de José Manuel Lucía Megías (2005b y 2006), y especialmente el *Banco de imágenes del Quijote*, una base de datos digital

[2] Las ilustraciones proceden de ediciones del *Quijote* en *The Talfour P. Linn Collection*, Rare Books and Manuscripts, The Ohio State University, Columbus, Ohio, Estados Unidos.

que él mismo dirige (2005a); así como la organización de numerosas exposiciones y la publicación de sus catálogos.

Las ilustraciones del *Quijote* tendrán un papel decisivo en la canonización de la imagen del caballero y la de Sancho; están estrechamente relacionadas con el texto, ambos son creaciones artísticas y a la vez formas de expresión que se complementan y enriquecen, y la fidelidad al texto no afecta a su calidad artística. Quienes estudian las ilustraciones tienen en cuenta el modo en el que están representados las escenas y los personajes, y consideran el estilo de cada artista; idealmente, estas deberían interpretar fielmente el texto cervantino, aunque algunos, como Gustave Doré o Salvador Dalí dieron rienda suelta a su capacidad creativa. A partir de 1605, Don Quijote y Sancho se hicieron tan populares que formaron parte como personajes en los desfiles de Carnaval, en fiestas y en el teatro y, según Patrick Lenaghan (2003: 21), fueron representados en las celebraciones que tuvieron lugar en Valladolid en 1605 con motivo del nacimiento de Felipe IV, en un torneo en el Perú en 1607, y en una fiesta en Dassau, en Alemania, en 1613. Y ambos aparecieron por primera vez en la portada de la primera traducción francesa de la segunda parte del *Quijote* en 1618.

Desde que vio la luz la primera parte del *Quijote* en 1605 las imágenes ilustraron las sucesivas ediciones, que ofrecían diversas interpretaciones de sus episodios y de sus personajes. En cabeza estaban los países del norte y la mayoría de las traducciones y de las ediciones elegantes venían de Inglaterra y de Francia. Los ingleses se dieron pronto cuenta de las posibilidades económicas que ofrecía el *Quijote*, del que hicieron numerosas ediciones en los siglos siguientes. Con el auge de la clase media en el XVIII, la lectura fue un signo de elegancia y de cultura y en consecuencia hubo un amplio mercado para grabados y ediciones de lujo. Coleccionarlos se puso de moda entre la gente de posibles y no hay que decir que eso benefició un libro tan popular como esta novela.

Del *Quijote* se hicieron en el siglo XVIII ediciones numeradas en gran formato, bellamente ilustradas y encuadernadas. Destaca entre ellas la *Vida y hechos del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (London: 1738), en cuatro volúmenes, que es la primera edición crítica del *Quijote* en Inglaterra, publicada a costa de Lord Carteret, antiguo embajador de Gran Bretaña en España. A fines del siglo la Real Academia Española hizo una bella edición de mil seiscientos ejemplares de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid: 1780), en cuatro volúmenes, que estaba a la altura de las impresas en el extranjero. Incluía una vida de Cervantes por Vicente de los Ríos, y láminas de Antonio Carnicero, José del Castillo, y otros, y tuvo tanto éxito que se hicieron después otras ediciones. Y al mismo tiempo Ibarra y Sancha publicaron también ediciones de lujo del libro.

Desde las primeras ilustradas con xilografías hasta el presente se han desarrollado diversas técnicas usadas por los dibujantes y grabadores del *Quijote*; algunos han visto su obra reimpresa muchas veces en ediciones en varias lenguas, e imitada y copiada por otros artistas. Esta difusión del libro significó en ocasiones la adaptación de ilustraciones y texto para públicos diversos; y

Figura 4. Don Quijote ataca el retablo (ilustrador y grabador, Frederick Boutats. Bruselas. Juan Monmmarte. 1662).

en las traducciones inglesas y francesas las ilustraciones reflejan el paisaje y las modas de aquellos países.

*

Como escribía Cervantes, maese Pedro era un titerero ambulante, que llevaba los trastos del oficio en un carro, y los ilustradores del *Quijote*, que probablemente habrían visto espectáculos de marionetas, dibujaron de diversas maneras este episodio. Aunque la representación tuvo lugar en la venta, unos la situaron en ella, y otros, en lo que podría ser la sala de una casa noble o de un palacio. En la edición de Amsterdam (Pierre Mortier: 1696) la xilografía de Frederick Bouttats muestra una sala alta de techo con vigas a vista, en la que sobre cuatro postes se alza un tablado de unos dos metros y medio cubierto por un toldo. Como medio metro más abajo sobre una superficie plana, quizá de tablas, hay un castillo y unas diminutas figuras a caballo. Desde este escenario hasta el suelo la armazón va cubierta con una cortina tras la que asoma el titerero. El escenario está tan alto que don Quijote ha tenido que subir sobre un banco y su cabeza queda a la altura del escenario. Debemos a Boutatts la imagen de Don Quijote más antiestética y menos semejante a como fue descrito por Cervantes pues aquí es un personaje de corta estatura, de cara ancha, barbuda y al parecer sonriente, que lleva coraza, una especie de faldellín y un yelmo semejante a un turbante, embraza una adarga y levanta sin energía una corta espada **(Figura 4)**. De este grabado hubo numerosas imitaciones y variantes.

En *The History of the Renowned Don Quixote de la Mancha* (London. J. Knapton. 1725), dentro de un gran salón decorado con amplias colgaduras recogidas en forma de guirnalda a lo largo de la pared está el retablo, un pequeño teatro adornado con una pintura de Venus y Cupido que tiene delante una amplia tarima. Don Quijote, espada en mano, está sobre una banqueta que da acceso a la tarima; el escenario representa una ciudad, y cuenta excepcionalmente con dos cortas paredes laterales; en la izquierda está Melisendra asomada al balcón y ocupan la plaza varias figuritas a caballo. El asustado

Figura 5. Don Quijote ataca el retablo (ilustrador, Charles Antoine Coypel; grabador B. Picart. La Haye. Chez Pierre de Houdt. 1746).

mono, se encarama por una viga.

En la edición francesa de La Haya de 1746, *Les principales avantures de l'admirable Don Quijotte*, no puede saberse cómo era el retablo pues se ha venido al suelo; un don Quijote vigoroso tocado con el yelmo de Mambrino continúa acuchillándolo y en la mano izquierda tiene la marioneta de un moro caída sobre varias más. En la parte derecha del grabado, por una abertura del ampuloso cortinón y por encima de las torres del arruinado escenario aparece maese Pedro, un fornido jayán de nervudos brazos que saca medio cuerpo fuera del retablo, y lleva un pañuelo a la cabeza a la manera aragonesa; el muchacho, arrodillado bajo el peso de una torre y otras partes del derruido retablo, ha dejado caer al suelo un violín con el que supuestamente acompañaría su relación del episodio. Excepto el asombrado Sancho y el ventero, que es gordo y se ríe, los demás personajes están vestidos elegantemente. La ilustración es de Charles-Antoine Coypel, cuyos estilizados personajes habitan salones y escenarios teatrales; Coypel ilustró muchas ediciones del *Quijote* y tuvo numerosos imitadores. El retablo está montado aquí en una gran sala con un arco, iluminado por un gran candil de cuatro brazos pendiente del techo, y rodeado por un amplio cortinón de grandes pliegues **(Figura 5)**.

En *History and Adventures of the Renowned Don Quixote* (London. 1755) hay una bella ilustración de Francis Hayman, en la que el retablo semeja un armario que llega hasta el alto techo de la sala, y está colocado sobre unos tablones que forman una tarima baja. El escenario, a la manera de un cajón abierto, queda a la altura de los muslos de un poderoso Don Quijote colérico rodeado de espectadores asustados o sonrientes. En el escenario hay velas encendidas y varios muñecos de unos treinta centímetros; estaba cubierto por una cortina con su barra, ahora medio caída tras la que sale maese Pedro **(Figura 6)**.

Emilio Monfort (Madrid. Gabriel de Sancha. 1777) también cobija el retablo bajo un suntuoso cortinón que pende del techo, abierto al centro para dejar ver, por encima de la altura de los ojos, la gran torre de un castillo, con una figura a caballo y otras a pie. Un Don Quijote de aspecto dieciochesco y con un extraño yelmo ha derribado una de las del retablo, otra cae y una tercera, yace en el suelo. Además del angustiado titerero hay una joven madre

Figura 6. Don Quijote ataca el retablo. (ilustrador, Francis Hayman; grabador, S. F. Ravenet. London. A. Millar. 1755)

con su niño, sentada en el suelo, un hombre en pie, Sancho tocado con un bonete y otro personaje femenino. En *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia* (Venecia. Tip. di Alvisopoli. 1818-1819), Francesco Novelli sitúa en una habitación de alto techo con vigas al aire un improvisado teatrillo, cuyo escenario está a la altura de los personajes, del que surge parte del cuerpo de maese Pedro. Hay varios espectadores, con ropa de principios del XIX, Don Quijote es un personaje indefinido, sin semejanza alguna con el descrito por Cervantes, y tanto él como el titerero sostienen marionetas de hilo.

En el grabado de Robert Smirke para la edición inglesa, *Don Quixote de la Mancha* (London. T. Cadell. 1818), Don Quijote continúa atacando vigorosamente el escenario en el que hay un gran castillo, que ya está en ruina, y unas figuras de unos 20 centímetros, que parecen de trapo, caídas por el suelo. Al fondo, maese Pedro con un ojo tapado, asoma por detrás del retablo. El muchacho, de pelo rizoso, alza los brazos sorprendido; además del sonriente ventero, hay una madre con su niño, y tres figuras más. Otra excelente ilustración en color es la de J. W. I. H. Clark (*Don Quixote de la Mancha* (London. T. M. Lean. 1819), con un pequeño teatro en cuyo escenario, a la altura del público sentado, luchan y evolucionan algunas figuras a caballo. Del techo pende un cortinón que sugiere el telón de un teatro. Los espectadores asustados forman un nutrido grupo, y Don Quijote, con adarga y cubierto con la bacía, acuchilla unas figuritas a caballo que luchan delante de un castillo.

También en la edición de *Histoire de Don Quichotte de la Manche* (París. Lungan. 1826-1827), dibujada por Chasselat, el retablo tiene la apariencia de un angosto teatrito de escasas dimensiones, con unas cortinas a manera de telón y con la profundidad propia de un escenario. Tendrá como medio metro y va colocado sobre una tarima dejando la escena a la altura del busto de una persona; Don Quijote, en primer plano y dominando la escena, armado y con espuelas, está subido en una silla, tiene un pie dentro del escenario y ataca a figuras de diversos tamaños; las que están en el suelo parecen ser flexibles. Por detrás del teatrito asoman la cabeza y los brazos de maese Pedro; no hay más espectadores que un niño y otro personaje de cara mofletuda que podría ser Sancho. *L'ingenoso idalgo don Chisciotto della Mancia* (Milán. 1841), lleva

Figura 7. Don Quijote ataca el retablo (ilustrador Francesco Novelli; grabador André Best Leloir. Milano. A. Ubicini. 1841).

8. Titereros manejando marionetas de tipo siciliano (ilustrador, Gustav Doré, grabador, Héliodore Joseph Pisan. París. Hachette. 1863).

numerosas ilustraciones, obra de diferentes autores, de las que corresponden varias al episodio de maese Pedro. En la bella escena del retablo, por P. L. Guarisco, hay un grupo de gente y, en primer término y de pie, está Sancho con ropa de campesino, una calabaza para el vino colgada de la cintura y un sombrero de anchas alas. El teatro es de tablas y aunque la armazón es sólida, el escenario está en ruinas; el muchacho, medio caído parece rogar a Don Quijote, y éste, alto, delgado, gallardo, con armadura y marcial gesto alza la espada **(Figura 7)**. En la misma edición hay varias ilustraciones de tipo muy diverso, relacionadas con el mismo episodio, muy atractivas en su simplicidad. Así, las correspondientes a 1as páginas 242 a 247, representan a don Gaiferos jugando (242), y tirando la mesa de juego ante Carlomagno (243), a Melisendra en la torre resistiendo los abrazos del moro (244), a don Gaiferos a caballo al pie de la torre desde la que le saluda Melisendra (245), a ésta saltando de la torre, prendida del vestido (246), a los amantes huyendo montados a caballo (245), y a un escuadrón de moros a caballo (247).

Las planchas de Gustav Doré ilustran la traducción francesa de Louis Viardot de *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, que vio la luz en París (Hachette et Cie.) en 1863, en 2 volúmenes. En una de ellas, el retablo, que era de tablones y estaba montado sobre caballetes, se ha venido al suelo con su carga de torres, murallas y figuritas a caballo y a pie, que parecen tan flexibles como los muñecos de trapo. Caído bajo las tablas está el muchacho, y en pie, un maese Pedro tuerto con greguescos y sombrero con una pluma trata de impedir la cachiza extendiendo los brazos mientras don Quijote, asido a una cortina, obstinadamente reparte mandobles. El público, y un gato, huyen asustados **(Figura 8)**.

*

Originalmente, el *Quijote* se consideró una obra cómica de entretenimiento, y sus ilustraciones reflejaban la locura del protagonista, pero la elegante y cuidada edición de Lord Carteret (London. 1738) elevó la novela de Cervantes en Inglaterra y en Francia desde el nivel de un género «menor» al de las obras de «buen gusto»[3]. Surgió así una nueva interpretación sentimental, muy popular entre la nueva clase media del XVIII, y el Romanticismo vio al Caballero de la Triste Figura como un soñador fracasado y un símbolo del conflicto nunca resuelto entre la ilusión y la realidad (Schmidt: 1996: 225-226). Los ilustradores también le vieron de diversos modos; entre los extranjeros más conocidos destaca Frederick Bouttats cuyas ilustraciones, a pesar de su escaso valor estético, fueron las más reproducidas en Europa en el siglo XVII. Al igual que Jacob Savery y Gerome David, Bouttats vio el *Quijote* como una obra cómica y escogió aquellas escenas ridículas y violentas en las que los protagonistas quedan heridos o humillados. Sus ilustraciones son bastas y representan el paisaje, la arquitectura y las modas de Holanda, pero no las españolas. También el inglés Hogarth interpretó el libro como una sátira burlesca, y las imágenes de sus violentos episodios reflejan la locura del hidalgo manchego, y en la misma línea violenta y grotesca está Daniel Chodowiecki, En cambio, Charles-Antoine Coypel, Francis Hayman, y John Vanderbank le representaron en el XVIII como un personaje cómico pero digno, ambientado en un mundo elegante y cortesano. Y en el siguiente siglo, el alemán Frederich Albert Schroder y el inglés Robert Smirke le pintaron del mismo modo en imágenes llenas de gracia, delicadeza y sentimiento. Las románticas imágenes de Tony Johannot fueron tan reproducidas como las de Doré; así como las bellas ilustraciones de Adolphe Lalauze. Sin embargo, en la obra de todos ellos los personajes, la ambientación y el paisaje no son españoles y se asemejan a los de los países de sus autores. La iconografía española también consideró el *Quijote* como una sátira de carácter moral y los ilustradores trataron a su protagonista con simpatía y con respeto. Antonio Carnicero, José del Castillo, José Camarón, Vicente de los Ríos, Antonio Navarro y Antonio Rodríguez quisieron dar carácter español a sus imágenes, y según el «Prólogo» de la edición de la Academia (Madrid. 1780) se tuvieron en cuenta las pinturas y los retratos de la época en la que Cervantes imaginó a sus personajes.

Del *Quijote* se hicieron en el siglo XVIII ediciones numeradas en gran formato, bellamente ilustradas y encuadernadas. Destaca entre ellas la ya mencionada *Vida y hechos del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. (London. 1738), en cuatro volúmenes, que es la primera edición crítica del *Quijote* en Inglaterra, publicada a costa de Lord Carteret. A fines del siglo la Real Academia Española hizo una bella edición de mil seiscientos ejemplares

[3] Del mismo género son otras ediciones como *De Voornaamste gevallen van den wonderlyken Don Quichot* (The Hague: 1746), numerada y en gran folio con soberbias ilustraciones en color, y *The History and adventures of the renowned Don Quixote* (London: 1818), 4 vols.

de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid. 1780), en cuatro volúmenes, que estaba a la altura de las impresas en el extranjero. Incluía una vida de Cervantes por Vicente de los Ríos, y láminas de Antonio Carnicero, José del Castillo, y otros.

*

En la representación de la libertad de Melisendra hay muchos cambios de escena muy difíciles para un solo titerero, el muchacho va señalando los distintos sitios en los que tienen lugar los episodios: «Vuelvan vuestras mercedes los ojos a aquella torre que allí parece...» (Cervantes: 2004: 752), «Veis cómo vuelven las espaldas y salen de la ciudad…», «Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad» (Cervantes: 2004: 754). Esto supondría que la acción tenía lugar en distintos sitios, lo mismo que en los teatritos mecánicos en los que por medio de una rueda giratoria iban apareciendo compartimentos que mostraban episodios diversos, pero los dibujos del interior de estos arruinados teatrillos no revelan que hubiese maquinaria alguna. También «se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve» (Cervantes: 2004: 750-751), algunos de cuyos sonidos encomendarían algunos ilustradores al violín o a la guitarra caídos en el suelo.

Al ajustar cuentas tras el ataque al retablo, maese Pedro dijo que sus títeres eran «figurillas de pasta», sin precisar de qué forma se movían. Como vemos, los dibujantes y los grabadores han ofrecido interpretaciones muy diversas. En la mayoría de los casos, estas figuras están colocadas en el retablo sin que nadie las mueva, como las de un Nacimiento, y aunque parecen ser de pasta cuando caen al suelo no se rompen, se doblan y la posición de sus miembros cambia como si fueran de trapo. En la edición de Milán de 1841, parecen de madera y, al igual que Pinocho, tienen los brazos y las piernas rígidos y articulados por medio de clavos, sin que sus movimientos dependan de cuerdas ni de alambres, ni puedan moverse por sí mismas. La edición de Venecia de 1818-1819, muestra títeres de hilos que penden por la cabeza y los brazos de los restos del retablo, un tipo que el ilustrador Francesco Novelli sin duda conocería; Viergé también las dibujó de tipo siciliano, y en una estampa de Doré (París, 1863), hecha desde la perspectiva del interior del retablo, las manos de dos titereros manejan los hilos de unas marionetas del mismo tipo. En esta bella estampa, con un fondo de campanarios, numerosas figuritas de moros, varios ya descabezados por el suelo, luchan con don Gayferos, quien cabalga con armadura y yelmo de gran pluma, y lleva a la grupa a una joven Melisenda con trenzas **(Figura 9)**.

Tantas discrepancias sugerirían, por un lado, que muchos ilustradores no sabían o no tenían claro cómo funcionaban los teatros de marionetas, quizá con excepción de Doré, de Novelli y de Viergé, y, por otro, la imprecisión de la descripción en el texto hace que, según Varey (1957: 286-287), «al tratar

Figura 9. Don Quijote ataca el retablo (ilustrador, Gustav Doré; grabador, Heliodore Joseph Pisan. Paris. Hachette. 1863).

de adivinar el tipo de títere, entramos en el camino de las conjeturas» y que posiblemente Cervantes se basaría en imprecisos recuerdos. Cosas que en nada afectan a la belleza del episodio pues, como concluye el estudioso británico, «El Quijote es obra de creación, no de reportaje» (Varey: 1957: 287).

«El retablo de maese Pedro» es otra muestra más de la popularidad que tenían los romances en tiempos de Cervantes, y es uno de los que con más evidencia revelan la locura del hidalgo manchego, incapaz de distinguir entre la realidad y la ficción. Es un ejemplo de «teatro dentro del teatro», y su animación y las posibilidades de interpretación que ofrece han fascinado a los ilustradores, que han contribuido así a la canonización de la imagen del hidalgo manchego[4].

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
THE OHIO STATE UNIVERSITY

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, Andrés y José María DÍAZ BORQUE. (1999) *Historia de los espectáculos en España*. Madrid. Castalia.

ASHBEE, Henry Spencer. (1895). *An Iconography of Don Quixote, 1605-1895*. London. Printed for the Author at the University Press, Aberdeen, and Issued by The Bibliographical Society.

CERVANTES, Miguel de. (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid. Edición del IV Centenario, Real Academia Española.

DURÁN, Agustín. (1945) *Romancero general o colección de romances. castellanos ante-*

[4] Como se recordará, sobre este episodio compuso Manuel de Falla su *Retablo de maese Pedro*, que le fue encargado por la princesa de Polignac en 1914 para su teatro de marionetas en París. Se estrenó allí y después en Londres, en Nueva York, en Madrid, en Valencia y en Barcelona, siempre con gran éxito. Del 21 de enero al 10 de abril de 2016 se celebró la exposición *El retablo de Maese Pedro. Una de títeres en la Biblioteca Nacional de Madrid* que, según la información facilitada por ésta, ilustraba "no solo el interés que este retablo generó en la vanguardia de los años 20, sino también su importancia dentro de la cultura visual quijotesca".

riores al siglo XVIII, tomo I. Madrid. BAE 10. 248-251, nº. 377-381.

García Castañeda, Salvador. (2004) «La función de las marionetas en el retablo de Maese Pedro». *Títeres*. Urueña, Valladolid. Fundación Joaquín Díaz. 22-31.

Givanel Mas, Juan y Juan Gaziel. (1946) *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid. Plus Ultra.

González Moreno, Fernando, Eduardo Urbina, Richard Furuta y Jie Deng. (2005) «La colección de *Quijotes* ilustrados del Proyecto Cervantes: Catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes». *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*. XXV. 1. 79-104.

Henrich, Manuel. (1905) *Iconografía de las Ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes Saavedra, con Notas Bibliográficas Tomadas Directamente de los Respectivos Ejemplares (del año 1605 al 1905)*. Reunido y ordenado cronológicamente por Manuel Henrich. Precedido de un Homenaje a Cervantes, por los Editores, Prólogo, por J. Givanel, *Génesis del Quijote*, por Martínez Ruiz (Azorín). Barcelona. Henrich y Cia. 3 vols. Edición facsimilar, Madrid. *Libris*, Asociación de libreros de viejo. 2005.

Lenaghan, Patrick. (2003) «Retráteme el que quisiere pero no me maltrate. Un recorrido por la ilustración gráfica del Quijote». *Imágenes del Quijote: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*. Madrid. Calcografía Nacional-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Museo Nacional del Prado. 15-43.

Linn, Talfourd P. (1963) *A Catalogue of the Talfourd P. Linn Collection of Cervantes materials on deposit in the Ohio State University Libraries*. Compiled by Dorothy Petersen Ackerman. Paul J. Kann and Rolland E. Stevens (Eds.). Columbus. Ohio State University Press.

Lo Re, A. G. (1989) «More on the Sadness of Don Quixote: The First Known Quixote illustration. Paris, 1618». *Cervantes*. 9. 1. 75-83.

Lucía Mejías, José Manuel. (2005) *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid. Ollero y Ramos.

Lucía Mejías, José Manuel (dir.). (2005) *El Banco de imágenes del Quijote*. 1605-1905. www.qbi2005.com

Lucía Mejías, José Manuel. (2006) *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid. Calambur.

Menéndez Pidal, Ramón. (1953) *Romancero hispánico*, I. Madrid. Espasa-Calpe.

Porras, Francisco. (1981) *Titelles Teatro popular*. Madrid. Editora Nacional. Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados.

Porras, Francisco. (1995) *Los títeres de Falla y García Lorca*. Madrid. Baja Editor.

Río y Rico, Gabriel-Martin del. (1930) *Catálogo Bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*. Madrid.

Rodríguez Cepeda, Enrique. (1988) «Los *Quijotes* del siglo XVIII». *Cervantes*. VIII. 1. 61-108.

Romera Navarro, Miguel. (1946) *Interpretación pictórica del Quijote por Doré*. Madrid. CSIC.

Schmidt, Rachel. (1996) «La ilustración gráfica y la interpretación del *Quijote* en el siglo XVIII». *Dieciocho*, 19.2. 203-284.

Sedó Peris-Mencheta, Juan. (1953-1955) *Catálogo de la Colección Cervantina Sedó*, Redactado por Luis María Plaza Escudero. Barcelona. J. Porter.

Suñé Benages, Juan. (1939) *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote, impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas por Juan Suñé Benages y Juan Suñé Fonbuena; hasta 1937 por el primero de los citados autores y ahora redactada por J. D. M. Ford y C. T. Keller*. Cambridge. Harvard University Press; London. H. Milford, Oxford University Press.

URBINA, Eduardo y Fernando GONZÁLEZ MORENO. (2010) *The Eduardo Urbina Cervantes Collection in the Cushing Memorial Library and Archives Texas A&M University Libraries*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo.

VAREY, J. E. (1957) *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: *Revista de Occidente*.

VV. AA. (2005) *El Quijote. Biografía de un libro 1605-2005*. Madrid. Biblioteca Nacional.

Luis Gómez Canseco
Garcilaso en el teatro de Cervantes
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 147-171

GARCILASO EN EL TEATRO DE CERVANTES

Como otros muchos jóvenes nacidos a lo largo del Quinientos, Cervantes leyó con devoción los versos de Garcilaso de la Vega y los interiorizó hasta el punto de convertirlos en materia y parte de su propia lengua poética. No es casual que años más tarde embarcara a Tomás Rodaja hacia Italia con «unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento que en las dos faldriqueras llevaba» (2005:270), identificando en último término ambos libros y haciendo de la poesía una suerte de religión. Al fin y al cabo, Cervantes se formó como poeta en la lectura de Garcilaso y el eco de sus versos atraviesa toda su literatura, desde *La Galatea* al *Persiles*, como una pauta permanente y un modelo de excelencia[1].

Si el rastro que Garcilaso dejó en la escritura cervantina se ha seguido con solicitud en el *Quijote* y en otros textos en prosa o verso, el teatro –eterno segundón para los cervantistas– ha quedado generalmente al margen, a pesar de que las citas garcilasianas directas, levemente alteradas, manipuladas deliberadamente y, a veces, parodiadas se suceden en las piezas compuestas poco después de salir del cautiverio argelino y en las recogidas en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* de 1615. Pudiera sorprender, pensando en el público que poblaba los corrales, tal acumulación de versos líricos en las comedias cervantinas, pero téngase en cuenta, por un lado, que no todos los espectadores fueron mosqueteros y que hubo muchos que detectarían la mención garcilasiana, multiplicando el gusto y la satisfacción del receptor; y, por otro, que la difusión de Garcilaso alcanzó un más que considerable nivel de

[1] Sobre la presencia de Garcilaso en Cervantes, véase Blecua (1947), Gallego Morrell (1948), Aschom (1951), Selig (1971), Gallagher (1972), Rivers (1981), Ter Horst (1989), Canavaggio (1992), Alcázar (1995), Aladro-Font y Ramos (1996), Garrote Bernal (1996), Montero Reguera (2001, 2004 y 2013), Lorenzo (2002), Muñiz Muñiz (2008), Calvo (2009 y 2014), Ávila (2013), Blecua (2013) y Egido (2013). Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación MINECO FFI2012-32383 y PAIDI HUM-7875.

popularidad, hasta el punto de venderse, como recordaba Liñán de Riaza hacia 1587, «en real y medio al Garcilaso»[2].

Rastrear esa estela es la intención de estas páginas, en las que se obviarán las influencias temáticas, las coincidencias léxicas o los motivos comunes, compartidos con la bucólica o con la inercia petrarquista u horaciana, aun cuando más que probablemente Cervantes los integrara en su escritura dramática a partir de Garcilaso. Eso hace que la poesía cervantina resuene a menudo con una verbalidad y un ritmo que se asemejan a los garcilasianos, sin que medie otra razón que ese proceso de integración casi inconsciente del modelo. Valga el ejemplo, entre otros muchos de unos versos del *Pedro de Urdemalas*: «no has sido por mi lengua levantada, / cuando quiera decirte mi querella, / mudo silencio el cielo infunda en ella» (2015: 156-158)[3]. Garcilaso late al fondo, aunque no de manera explícita. Los límites quedan aquí fijados por la literalidad y la imitación directa.

El peso de Garcilaso

En la tabla que aparece al final, se señalan 154 lugares –y alguno más habrá, a no dudarlo– en los que Cervantes parece haber imitado o adaptado a Garcilaso. De las tres obras que nos han llegado compuestas antes de 1587, el *Trato de Argel* registra 30 referencias garcilasianas, la *Tragedia de Numancia* 34 y *La conquista de Jerusalén* 15. En las *Ocho comedias y ocho entremeses* impresos en 1615, se localizan las correspondencias del siguiente modo: 11 en *El gallardo español*, 12 en *La Casa de los Celos*, 9 en *Los baños de Argel*, 2 en *El rufián dichoso*, 9 en *La gran sultana*, 10 en *El laberinto de amor*, 6 en *La entretenida*, 4 en *Pedro de Urdemalas*, 11 en *El rufián viudo* y 1, por lo demás muy señalada, en *La guarda cuidadosa*. Si nos atenemos a las dos épocas que tradicionalmente se han señalado en la producción dramática de Cervantes, veremos que en las tres obras del primer período, compuestas al poco de su vuelta de Argel, se registran 79 citas y, en las ocho comedias y dos entremeses, 75. El descenso es, sin duda, notable y puede atribuirse a una lectura juvenil de Garcilaso, que se mantiene más viva al principio y que Cervantes pretende exhibir como bandera o como reivindicación poética. Se añade a ello la propia evolución del autor, que interioriza a Garcilaso para utilizarlo de modos diversos y cada vez más complejos. Al respecto, Elias L. Rivers ha señalado una quiebra en la tra-

[2] Liñán de Riaza (1982: 110). Hasta el mismísimo Lope injirió versos de Garcilaso en comedias como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*.

[3] Todas las citas del teatro cervantino remiten a Cervantes (2015), señalándose como referencia el número de verso en cada caso. Las menciones de los entremeses corresponden a Cervantes (2012).

yectoria de Cervantes que habría afectado a la ubicación del poeta toledano en su ideología literaria:

> Entre 1590 y 1600 parece que Cervantes mismo sufrió una crisis espiritual, literaria y social, después de la cual no le bastaban ya los ideales clásicos que representaban la poesía garcilasiana. Pero estos ideales no se borraron de la nueva escritura cervantina: entre los corchetes irónicos de mentalidades quijotescas seguían viviendo en los textos de Cervantes el mito pastoril y el estilo clásico. El gran descubrimiento de Cervantes fue, en efecto, que los sueños de una literatura clásica pueden sobrevivir en la literatura del mundo moderno solo si están injertos en la mentalidad de personajes novelísticos (1983: 570).

No obstante, cabe señalar que el Garcilaso al que Cervantes acudió seguiría siendo el mismo a lo largo de toda su vida y es el que se mantiene todavía vivo en la literatura española: el de las églogas, la canción V y el de algunos sonetos señalados, que sin duda conocía de memoria. Me refiero al soneto IV, «Un rato se levanta mi esperanza», que utilizó no menos de 7 veces[4]; al V, «Escrito ʻstá en mi alma vuestro gesto», que aparece 4; 6 se siguen del soneto VI, «Por ásperos caminos he llegado» y hasta 10 del famosísimo soneto X, «¡Oh, dulces prendas por mi mal halladas»; 3 menciones hay del XI, «Hermosas ninfas, que en el río metidas»; 4 del XIX, «Julio, después que me partí llorando»; 3 del XXVI, «Echado está por tierra el fundamento»; 4 del XXIX, «Pasando el mar Leandro el animoso»; 5 del XXXI, «Dentro en mi alma fue de mí engendrado»; 3 respectivamente del XXXIII, «Boscán, las armas y el furor de Marte», y del XXXIV, «Gracias al cielo doy que ya del cuello», y al extraordinario soneto XXXVIII, «Estoy continuo en lágrimas bañado», Cervantes acudió otras 4 veces. De las dos elegías se detectan 5 lugares en cada una y otros 6 en la decisiva canción V, frente a uno solo de la II y otro de la IV. Entre las églogas, como no podía ser menos, se lleva la palma la I con 57 lugares paralelos, que se quedan en 24 para la égloga II y en 12 para la III.

En realidad, la imitación puede reducirse aún más, porque con muchísima frecuencia Cervantes limitó su inspiración a algunos versos de cada poema que se reiteran o se adaptan una y otra vez en distintos pasajes de sus comedias. Así ocurre, por ejemplo, con el soneto X, cuyo primer verso remeda 4 veces y 5 más lo hace con el cuarto, «y con ella en mi muerte conjuradas»; del soneto XI, utiliza únicamente el verso tercero, «de relucientes piedras fabricada»; del XXXIV, acude tan solo a los dos primeros; mientras que parece sentir predilección por los vv. 270-272 de la égloga I, «¿Dó está la blanca mano delicada, / llena de vencimientos y despojos, / que de mí mis sen-

[4] Todas las citas proceden de Garcilaso (2007).

tidos 1'ofrecían?», que reutiliza hasta 7 veces, y por el v. 305 de la égloga III, «Flérida, para mí dulce y sabrosa», cuyo eco resuena en 4 ocasiones más.

Cervantes muy raramente se limita a reproducir sin más un lugar de Garcilaso, sino que suele variarlo y adaptarlo a su discurso, manteniendo –eso sí– una marca léxica o una fórmula codificada, reproduciendo una estructura sintáctica o un recurso métrico. Así sucede con el uso recurrente del endecasílabo, que Cervantes llega a convertir en instrumento determinante en su teatro y tiene buena parte de su razón de ser en Garcilaso. Es más, la presencia de la rima interna en los versos 1404-1419 y 1476-1508 del *Trato de Argel* –así como en *La Galatea* o en la canción de Grisóstomo del *Quijote* [I, 14]– sigue inequívocamente la pauta de la égloga II[5]. No obstante, son contados los casos en que el resultado se muestra casi exacto respecto a su modelo, apenas algunos versos de la *Numancia*, como «de Antártico a Calisto se derrame» (36), «que yo solo nací para adoraros» (1951) o «en polvo y en ceniza convertidos» (2055), que reproducen respectivamente y casi a la letra el v. 307 de la elegía I, el v. 9 del soneto V y el 62 de la elegía II. El modo más común en la imitación cervantina nace de mantener una forma y una estructura similares, aunque alterando parte del original para que encaje en el discurso dramático. Valgan, como muestra, los ejemplos del *Trato de Argel*, cuyo verso «contra mí con el cielo conjuradas» (335) rehace el v. 4 del soneto X, «y con ella en mi muerte conjuradas», mientras que su v. 1600, «y mi cerrada noche en claro día», se construyó a partir del v. 231 de la elegía II, «y tenebrosa noche al claro día». Lo mismo ocurre con el v. 20 de la égloga I, «que en vano su morir van dilatando», respecto la v. 2039 de la *Numancia*, «su cierta muerte dilatando en vano», o con el v. 1 del soneto XXXIII, «las armas y el furor de Marte», respecto al v. 761 de *La conquista de Jerusalén*, «la industria y furor de Marte».

En otras ocasiones, simplemente se mantiene una formulación característica de la poesía de Garcilaso, como, por ejemplo, «sin lumbre, ciegos» (*Trato de Argel* 1325-1326|égloga I, 295) «reinos del espanto» (*Trato de Argel* 1462|soneto XV, 8), «postrero acento» (*Los baños de Argel* 1721 | égloga I, 226) o «ásperos caminos» (*El rufián dichoso* 2051|soneto VI, 7). Aun así, lo más común es un ejercicio de adaptación aproximada, que remite transparentemente a Garcilaso, pero sin llegar a remedarlo de manera servil. Veamos algún ejemplo de ello en cuatro obras distintas:

• Y en tanto que se llega el tiempo y punto
de poner en efecto mi deseo (*Trato de Argel* 2526-2527)
• En tanto que este tiempo que adivino
viene a sacarme de la deuda un día (Égloga I, 29-30)

[5] Ver Lerner (2005: 97).

• ¡Oh, por mi bien prenda hallada!
¡Oh, por mi mal bien perdido! (*Los baños de Argel* 1155-1156)
• ¡Oh, dulces prendas por mí mal halladas,
dulces y alegres, cuando Dios quería (Soneto X, 1-2)

• y, aunque del cercado ajeno
es la fruta más sabrosa
que del propio, ¡extraña cosa!,
por la que es tan mía peno (*La gran sultana* 1286-1289)
• Flérida, para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno (Égloga III, 305)

• ¿Cómo toma la pluma por la espada? (*El laberinto de amor* 2857)
• tomando ora la espada, ora la pluma (Égloga III, 40)

Una solución menos común, pero visible en el teatro cervantino, es la adaptación combinada de varios lugares garcilasianos, que sirvieron al autor para crear un razonamiento distinto al del modelo. Servirán como testimonio los vv. 1764-1765 de la *Tragedia de Numancia*: «No con tanta presteza el rayo ardiente / pasa rompiendo el aire en presto vuelo», en los que se percibe, al menos, el eco simultáneo de la égloga II, 1219: «de su hermosa cara el rayo ardiente», del soneto XXXVIII, 2: «rompiendo siempre el aire con sospiros» y del soneto XXIII, 6: «con vuelo presto». Lo mismo ocurre en los vv. 29-31 del *Entremés del rufián viudo*: «basta / tanto gemir, tantos suspiros bastan. / Trueque voacé las lágrimas corrientes», donde las resonancias se multiplican –sin duda intencionadamente–, pues anda por ahí, para empezar, el verso 12 del soneto II, que, también en referencias a las lágrimas, dice: «¡Basten las que por vos tengo lloradas!»; le sigue el rastro de los «sospiros calientes» por Elisa muerta en la égloga I, v. 359; y quedan para el fin esas «lágrimas corrientes», que recogen el cauce de dos famosísimos versos de Garcilaso en la égloga I: «Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo» (70) y «Corrientes aguas puras cristalinas» (239). Se trata, en cualquier caso, de un Garcilaso hondamente interiorizado e imitado, en no pocos lugares, de un modo casi inconsciente.

Contextos garcilasianos

La presencia de Garcilaso a veces corresponde a versos sueltos y encajados de modo independiente en el discurso de la acción dramática. Nos encontramos ante los restos de una profunda memorización del poeta toledano, que afloran en la escritura de Cervantes. Así ocurre, por ejemplo, con los vv. 681-682 de *La conquista de Jerusalén*: «la blanca leche y colorada rosa / de sus mejillas», tomados dela égloga I, 103: «el blanco lirio y colorada rosa», o en *El gallardo español*, donde las palabras de Leandro en el soneto XXIX, «vuestro furor esecutá en mi vida», le sirven de lamento a Alimuzel, que pide a la

Fortuna y al cielo: «ejectutad vuestra rabia / en mi vida» (1787-1788). Pero no siempre es así. En otras ocasiones, Cervantes se sirve de Garcilaso para articular una escena o para dar coherencia a un período de versos. Se trata generalmente de contextos dramáticos muy señalados y que, en no pocos casos, coinciden en temática con el modelo de procedencia o sirven para elevar el tono retórico del discurso.

Con cierta frecuencia Garcilaso comparece en escenas y situaciones amorosas, repitiéndose el contexto original de los versos, aunque aplicados en este caso a las tablas. Es el caso del lamento de Aurelio tras la pérdida de Silvia al comienzo del *Trato de Argel*, que recoge dos referencias garcilasianas en los vv. 317 y 335: «¿Dó estás, Silvia hermosa?», en correspondencia a la égloga I, 270, y «contra mí con el cielo conjuradas», reescribiendo el verso 4 del soneto X. En la misma comedia, Garcilaso reaparece cuando Fátima se muestra desesperada por el desamor de Aurelio y realiza un conjuro con el que transformarlo en amor. Hasta tres imitaciones de Garcilaso se concentran en solo diez versos: «en el nombre de Aurelio fabricada» (1453|soneto XI, 3), «ardiendo en amoroso y dulce fuego» (1459|soneto XXIX, 2) y «en los escuros reinos del espanto» (1462|soneto XV, 8). Reinaldos acude en ayuda de Angélica, al poco de comenzar la jornada III de *La Casa de los Celos*, y ofrece su voto de ayudarla con resonancias de la égloga II y el soneto IV:

> La triste barca del barquero horrendo
> pasaré por hallarte, y al abismo,
> cual nuevo Orfeo, bajaré llorando
> y romperé las puertas de diamante. […]
> ¿Estás en las entrañas de la tierra,
> o enciérrante estas peñas en su centro?
> Doquier que estás te buscaré, viviendo,
> o ya desnudo espíritu sin carne (2028-2037).

En los vv. 2915-2918 del *Laberinto de amor*, Anastasio reprocha a Manfredo su comportamiento amoroso acudiendo a versos de la égloga I, mientras que, en *Los baños de Argel*, es don Fernando quien declara la firmeza de su amor por Constanza acudiendo sucesivamente a cuatro lugares de las églogas II y I, de la elegía II y, de nuevo, del soneto XXIX:

> Voces comencé a dar; mas no responde
> ninguno, aunque muy bien todos me oían.
> Eco, que en un peñasco allí se esconde
> donde las olas su furor rompían,
> teniendo compasión de mi tormento,
> respuesta daba a mi postrero acento. […]
> …humor que hace en la amorosa fragua
> que las ascuas se muestren más ardientes […]

…arrójeme
al mar, en amoroso fuego ardiendo,
y otro Leandro con más luz torneme (1716-1740).

Hay algún caso, sin embargo, en que la materia amorosa de los versos garcilasianos se transforma para adaptarse a lo moral o a lo religioso, como ocurre en el *Trato de Argel*, cuando, en la jornada IV, Sayavedra reconviene al cautivo Pedro y le invita a seguir una vida cristiana con ecos de la égloga III: «el día llegará, sabroso y dulce» (2262) y del soneto VI: «por sola una senda y un camino / tan áspero» (2267-2268). Lo mismo se encuentra en *El rufián dichoso*, donde el periplo amoroso del soneto VI: «Por ásperos caminos he llegado» adquiere un valor penitencial y ascético: «busca de riguridad / los más ásperos caminos» (2050-2051).

También se hace presente Garcilaso en momentos en que el tono dramático o retórico se eleva sobre el escenario. Es lo que sucede en varios pasajes de la *Tragedia de Numancia*, como los parlamentos de España y el Duero, en cuyos vv. 427-492 se registran hasta tres referencias a la elegía I y dos más a la égloga I y la II; con la descripción de la destrucción de Numancia en la última jornada, cuyos vv. 2217-2219 y 2276-2279 remiten inequívocamente al mismo pasaje de la égloga II, 1242-1244: «Unos en bruto lago de su sangre, / cortado ya el estambre de la vida, / la cabeza partida revolcaban» y añaden una evocación de la égloga I, 293: «la pesada vida y enojosa»; o con la aparición de las alegorías del Hambre y la Guerra en los vv. 2030-2055, que primero recrean una comparación tomada de los vv. 324-329 de la égloga I, que se remata con la reescritura del v. 20 de la misma égloga, aunque adaptada al caso numantino:

Cual suelen las ovejas descuidadas,
siendo del fiero lobo acometidas,
andar aquí y allí descarriadas,
con temor de perder las simples vidas,
tal niños y mujeres delicadas,
huyendo las espadas homicidas,
andan de calle en calle, ¡oh hado insano!
su cierta muerte dilatando en vano.

De inmediato, en la estrofa siguiente, Cervantes imitó dos lugares de la elegía II: «de hierro traspasado agudo y fuerte» (305) y «en polvo y en ceniza convertido» (62), que transforma respectivamente en «Al pecho de la amada nueva esposa / traspasa del esposo el hierro agudo» (2040-2041) y, casi literalmente, «en polvo y en ceniza convertidos» (2055).

Con esa misma voluntad de ennoblecer el discurso, se utilizan resonancias garcilasianas en las clausuras de obras y jornadas y siempre, curiosamente, acudiendo a la égloga I. Así puede verse en el *Trato de Argel*: «Y en tanto que se llega el tiempo y punto / de poner en efecto mi deseo» (2526-2527|égloga I,

29-30), en el final de la jornada III de la *Numancia*: «vendremos de la muerte arrebatada» (1737|égloga I, 344) y aun en el cierre de esta misma tragedia: «Vaya mi clara voz de en gente en gente» (2417|égloga I, 160).

Dada la trascendencia que la bucólica tiene en Garcilaso y la devoción que a lo largo de toda su vida mantuvo Cervantes por la materia pastoril, cabría esperar una extensa presencia del motivo, que, sin embargo, se reduce a la representación frustrada de un coloquio pastoril por parte de los cautivos en la jornada III de *Los baños de Argel*, al disfraz de Julia y Porcia en *El laberinto de amor*, a algunos lances y personajes rústicos en la jornada I de *Pedro de Urdemalas*, y, sobre todo, a una de las tramas que se entrelazan en *La Casa de los Celos* y que protagonizan los pastores Lauso, Corinto, Clori y Rústico[6]. Solo en esta última comparece Garcilaso y lo hace de manera expresa únicamente en la introducción de la acción al comienzo de la jornada II. En varios casos, su presencia se limita a meros estilemas que se asentaron en el discurso pastoril hispánico, como «verde prado» (905), «verde sauce», «murto umbroso» (909), «verdes hojas» (1104) o «dulce nido» (1105). Más allá, se perciben influjos concretos de la égloga I: «¡Oh, Clori, para mí serpiente fiera / por mi estrecheza, aunque paloma mansa / para un alma de piedra verdadera!» o «¿dó está el robusto» (926-928 y 983); de la II: «te ofrezca el prado, / en mitad del invierno, flores bellas» (967-968); de la canción V: «Por aquel digo» (985); y del soneto XXXIV: «Tiene por justa ley el gusto mío, / y el levantado cuello humilde inclina / al yugo que le pone mi albedrío» (1004-1005)[7]. El rastro de Garcilaso se percibe tanto en los parlamentos de Corinto y Lauso, como en los de Clori, a pesar de que esta última desdeñe los usos retóricos de la pastoral italianizante:

> Quédense los pastores cortesanos
> con la melifluidad de sus razones
> y dichos, aunque agudos, siempre vanos (109-1011).

Lo cierto es que esta censura de Clori desvela la verdadera naturaleza de la imitación. Con fino sentido, Francisco López Estrada o Jean Canavaggio vieron en esta comedia la contraposición de una bucólica arcádica, que remitiría a Sannazaro y Garcilaso, y de la pastoral rústica, con antecedente en las églogas de Juan del Encina y que encarnaría el pastor nombrado –no en vano– Rústico[8]. No obstante, hay que considerar que en toda la trama pastoril de *La Casa de los Celos* domina una voluntad esencialmente cómica, que, en último término, afecta también a la lectura y al uso de Garcilaso de la Vega.

---

[6] Ver Canavaggio (1985) y López Estrada (1990).

[7] Otros ecos garcilasianos de la comedia aparecen puestos en boca de Reinaldos o de la alegoría de Castilla, sin un contexto propiamente pastoril. Véanse en la tabla los vv. 1970, 2028-2037 y 2490-2492.

De ese modo, el riguroso decoro inicial que se plasma en el uso de los modelos garcilasianos en las obras del primer período, ya sea en *La conquista de Jerusalén*, el *Trato de Argel* o la *Numancia*, va dejando lugar, en comedias posteriores, a una concepción más rica y dúctil, en la que cabe el juego y la distancia irónica. Ahí encaja el discurso en que don Quijote que sentencia que la poesía «no ha de ser vendible en ninguna manera», aunque al punto añade una notable salvedad: «si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas». Y aún precisa más gravemente: «no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran»[9]. Pero lo cierto es que el mismo autor que firmaba todo esto no dudó en poner a Garcilaso en boca de truhanes.

Garcilaso a lo bufo

Es el pícaro Lagartija quien pondera en *El rufián dichoso* las virtudes poéticas de un sacristán llamado Tristán, autor de romances jácaros, asegurando «que excede en la poesía / a Garcilaso y Boscán» (236-237). Pero no es el único rufián que acude a Garcilaso en el teatro cervantino, pues Madrigal, cautivo que sostiene las trazas cómicas en *La gran sultana*, se acuerda del soneto IV para defender la ley inquebrantable de su propio gusto: «que he de romper por montes de diamantes / y por dificultades indecibles, / y he de llevar mi libertad en peso / sobre los propios hombros de mi gusto» (511-514); y todavía acude a la despedida que Albanio hace del paisaje pastoril en la égloga II para anunciar su huida de Constantinopla:

> ¡A Dios, Constantinopla famosísima!
> ¡Pera y permas, a Dios! ¡A Dios, escala,
> Chifutí y aun Guedí! ¡A Dios, hermoso
> jardín de Visitax! ¡A Dios, gran templo
> que de Santa Sofía sois llamado,
> puesto que ya servís de gran mezquita!
> ¡Tarazanas, a Dios, que os lleve el diablo! (2928-2935)[10]

El mismo romance que cantan los músicos españoles para que Catalina baile ante el Gran Turco se remata con un eco inequívoco de los últimos versos en el famosísimo soneto V: «y sé que, sin duda alguna, / por vos vivo y por vos muero» (2383-2384). En *Pedro de Urdemalas*, el pastor Clemente encarece

[8] Ver López Estrada (1948: 77-78 y 126-129) y Canavaggio (1977: 106-107).
[9] Cervantes (2015*b*: II, 16).
[10] Sobre este recurso retórico del *adiós* en Cervantes, véase Montero Reguera (2004*b*).

burlescamente las virtudes del alcalde Crespo como «extremada / coluna que sustenta el edificio» (443-444), donde laten los vv. 277-278 de la égloga I. Hasta el mismísimo Urdemalas, pícaro devenido en comediante, encomia a Belica con un verso que Garcilaso reservó para don Pedro de Toledo en la misma égloga: «con lo mucho en que a otros sobras» (3034), y lo hace convirtiendo en octosílabo el endecasílabo original. En esos juegos métricos, que resultan decisivos, un personaje de abolengo jocoso y popular, como Madrigal, usa generalmente del endecasílabo en sus intervenciones, en paradoja con su propia naturaleza, y lo mismo hacen los hampones de *El rufián viudo*, cuyos afectados y artificiosos endecasílabos, generan, como señalara Henri Recoules, un sorprendente contraste con la materia del entremés[11].

Hay, en efecto, en el entremés de *El rufián viudo* una atenta autoconsciencia literaria, que se manifiesta en lo que Asensio definió como una «saturación de parodias y citas de poemas y géneros en boga»[12]. Vicente Pérez de León ha enumerado la tragedia senequista, la poesía amorosa pastoril, las jácaras de Quevedo, Góngora y, por supuesto, las églogas de Garcilaso[13]. Los rufianes, como ha subrayado Stanislav Zimic, usan de Garcilaso en modo risible, aunque su presencia en el discurso también sirva para matizar y dar profundidad a los personajes[14]. En realidad, buena parte de la pieza ha de entenderse como un *contrafactum* grotesco de Garcilaso, que, por un lado, desvela la circulación popular del poeta y, por otro, satiriza la imitación continua e inadecuada que sufrió en la época. Las tres églogas, el soneto II y el XXXVIII dan lugar a un chusco remedo en el que la divina Elisa que pisa el cielo se transforma en Pericona, sin asiento señalado en la otra vida, en el que el *ubi sunt* y la hiedra arrancada sirven de elegía funeraria a lo bufo y en el que el llanto del pastor y del rufián convergen en no menos de once lugares del entremés. Valga un ejemplo concreto. Rufián encarece la fama de Escarramán con un alarde retórico y erudito impropio de su condición: «Has dado que hacer a los poetas, / más que dio Troya al mantuano Títiro»; y Juan Claros apostilla luego: «Óyente resonar en los establos» (307-309). Estamos ante una cita literal de Garcilaso en la égloga I: «no pudiera el mantuano / Títero ser de ti más alabado», que se completa con el refrito caricaturesco de otro verso de la misma égloga, «que siempre sonará de gente en gente», por el que la fama se reduce a los establos, aunque, eso sí, en endecasílabos sonoros.

La voluntad de usar de Garcilaso como arma arrojadiza se reitera en *La guarda cuidadosa*, donde un soldado enamorado y pobre hace sus pinitos

[11] Ver Recoules (1971: 124). Véase también Asensio (1965: 102-106) y Reed (1992: 96).

[12] Asensio (1970: 34).

[13] Pérez de León (2005: 46).

[14] Ver Zimic (1992: 309-310). Sobre la influencia de Garcilaso en *El rufián viudo*, véase asimismo Zimic (1981: 119-160), Checa (1986: 262-269), Graham-Jones (1992: 152), Reed (1992: 96), Buezo Canalejo (2003: 299-300) y Hsu (2012: 192-194).

como poeta repentista cuando un zapatero trae unas chinelas a su amada Cristina. Le viene entonces a las mientes el octosílabo «Chinelas de mis entrañas», que glosa de inmediato y que el zapatero celebra en términos jocosos: «A mí poco se me entiende de trovas; pero estas me han sonado tan bien que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas». La respuesta del soldado-poeta, incapaz de pagar el precio del trabajo zapateril, remite lamentablemente al soneto X de Garcilaso: «Pues, señor, ya que no lleva remedio de fiarme estas chinelas, que no fuera mucho, y más sobre tan dulces prendas, por mi mal halladas, llévelo, a lo menos, de que vuesa merced me las guarde hasta desde aquí a dos días, que yo vaya por ellas» (p. 60)[15]. Más allá de la mera intertextualidad, la cercanía de ambas alusiones no es ni mucho menos casual, pues Lope, como ha puntualizado Antonio Gargano, aspiraba a convertirse en heredero de Garcilaso para el parnaso nacional[16].

Tales chanzas garcilasianas, lejos de cuestionar el valor del poeta toledano, lo reafirman, al tiempo que se censuraba su venta «en real y medio» o su presencia en boca de truhanes y del ignorante vulgo, «incapaz de conocer ni estimar sus tesoros». Más allá, estos juegos de ingenio son la prueba de un cambio en la función que Cervantes otorgó a Garcilaso en su teatro. En las primeras obras, compuestas a la vuelta de Argel, los ecos garcilasianos contribuyen decisivamente al decoro trágico, a la identificación de escenas y pasajes amorosos o, en general, a conformar un lenguaje retóricamente elevado. *La Casa de los Celos* significa un avance hacia un modo de imitación más libre, que se asienta definitivamente en comedias como *La gran sultana* o entremeses como *El rufián viudo*. Garcilaso entonces se perfila en otros usos métricos y en nuevos argumentos, en los que no se esquivan la sátira ni la burla.

Tabla de correspondencias entre la poesía de Garcilaso y el teatro de Cervantes

La primera columna de la tabla corresponde a las comedias y tragedia de Cervantes, indicándose en primer lugar el número de verso –o, en su caso, página– y a continuación el texto del pasaje, mientras que en la segunda columna aparecen los versos de Garcilaso que sirvieron de fuente con indicación, por último, de su procedencia, utilizando las siguientes abreviaturas: *S* para soneto, *C* para canción, *El* para elegía y *Ég* para égloga. En las notas al pie se recoge el nombre de los críticos que han señalado previamente el paralelismo.

[15] Mary Gaylord Randel (1982: 194) establece un vínculo degradante entre poesía y comercio respecto a este pasaje.

[16] Gargano (2008: 130).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
Trato de Argel			
137	Y puesto que el daño veo[17]	y conozco el mejor y el peor apruebo	*S* VI, 7
317	¿Dó estás, Silvia hermosa?	¿Dó está la blanca mano delicada	*Ég* I, 270
335	contra mí con el cielo conjuradas.	y con ella en mi muerte conjuradas.	*S* X, 4
339-341	¡Ay dura, inicua, inexorable estrella, cómo de los cabellos me has traído al terrible dolor que me atropella!	y si ha mudarme o dar un paso pruebo, allí por los cabellos soy tornado. pues soy por los cabellos arrastrado de un tan desatinado pensamiento que por agudas peñas peligrosas.	*S* VI, 3-4 *C* IV, 7-9
348-349	El cuello enflaquecido al trabajoso yugo de esclavitud amarga puesto	del cuello del todo el grave yugo he desasido	*S* XXXIV, 1-2
412	no está con mi ventura conjurado	y con ella en mi muerte conjuradas.	*S* X, 4
413	y aquí no lleva muerte mis despojos	ofreciendo a tus sagradas aras los despojos	 *Ég* I, 390-391
417-419	mi lengua balbuciente y casi muda pienso mover en la real presencia, de adulación y de mentir desnuda[18]	mas a las veces son mejor oídos el puro ingenio y lengua casi muda Y aun no se me figura que me toca aqueste oficio solamente en vida, mas con la lengua muerta y fría en la boca pienso mover la voz a ti debida	*Ég* III, 45-46 *Ég* III, 9-12
421-422	sujetas trae las bárbaras naciones al desabrido yugo de obediencia[19]	por quien los alemanes, el fiero cuello atados, y los franceses van domesticados	*C* V, 18-20
539	porque estos ciegos sin luz	ciego, sin lumbre	*Ég* I, 295
1046-1050	Limpiad los húmedos ojos, que sujectan cuanto miran, y, al tiempo que se retiran, llevan de almas los despojos	¿Dó está la blanca mano delicada, llena de vencimientos y despojos, que de mí mis sentidos l'ofrecían? ¿hanos mostrado en ti que claros ojos y juventud y gracia y hermosura son también, cuando quiere, sus despojos[20]	*Ég* I, 270-272 *Ég* II, 115-1217
1325-1326	sin lumbre, ciegos	ciego, sin lumbre	*Ég* I, 295

[17] Ojeda (2015: II, 565).

[18] Blecua (1970); Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1993: 1040); Calvo (2009); Egido (2013: 18-19).

[19] Ojeda (2015: 926).

[20] Ojeda (2015: 948) apunta la *Égloga* I, 271.

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
1386	que al fin irán por tierra derribados	Echado está por tierra el fundamento	*S* XXVI, 1
1453	en el nombre de Aurelio fabricada	de relucientes piedras fabricadas	*S* XI, 3
1459	ardiendo en amoroso y dulce fuego	en amoroso fuego todo ardiendo	*S* XXIX, 2
1462	en los escuros reinos del espanto[21]	bajaron a los reinos del espanto	*S* XV, 8
1573	se retiran, buscando el fresco viento	por ti la verde hierba, el fresco viento	*Ég* I, 102
1600	y mi cerrada noche en claro día	y tenebrosa noche al claro día	*El* II, 231
1615	con áspero rigor, airado y fiero[22]	en áspero rigor y en gran tormento	*S* XXXI, 7
1751	De un amoroso pensamiento[23]	del todo el amoroso pensamiento	*S* XXXI, 6
1766	Por tierra va, Ocasión, el fundamento	Echado está por tierra el fundamento	*S* XXVI, 1
1894	es el remedio de mis graves daños	daba con graves daños a sentillo	*Ég* II, 1197
1949-1950	y el bramido contino de fieras alimañas[24]	Enterneciese las fieras alimañas	*C* V, 8
2111	tu barca, de mentiras fabricada	de relucientes piedras fabricadas	*S* XI, 3
2161	Y ansí lo irás por años dilatando	que en vano su morir van dilatando	*Ég* I, 20
2248	¡Oh cuántas cosas puras, excelentes	De aquella vista pura y excelente	*S* VIII,1
2262	el día llegará, sabroso y dulce	Flérida, para mí dulce y sabrosa	*Ég* III, 305
2267-2268	por sola una senda y un camino tan áspero	Por ásperos caminos he llegado	*S* VI, 1
2500-2501	antes que este mortal corpóreo velo quede sin alma en esta tierra dura[25]	en tanto qu'el mortal velo y manto el alma cubren	*Ég* II, 1777
2526-2527	Y en tanto que se llega el tiempo y punto de poner en efecto mi deseo	En tanto que este tiempo que adivino viene a sacarme de la deuda un día	*Ég* I, 29-30
Tragedia de Numancia			
34	que no te tema juntamente y te ame[26]	Salicio juntamente y Nemoroso	*Ég* I, 2
36	de Antártico a Calisto se derrame[27]	desde el Antártico a Calisto	*El* I, 307
74	por su salvatiquez y fuerza dura	de tal selvatiquez y tal torpeza	*S* XXVIII, 6
124	sin que a las armas extendáis la mano[28] no revuelve la espada presurosa	Por ti con diestra mano	*C* V, 41-42
333-334	Yo mismo tomaré el hierro pesado, y romperé la tierra fácilmente	Yo mismo emprenderé a fuerza de brazos romper un monte, que otro no rompiera	*S* IV, 9-10

[21] Calvo (2009).
[22] Calvo (2009).
[23] Calvo (2009).
[24] Ojeda (2015: 982).
[25] Ojeda (2015: II, 594) apunta la *Égloga* I, 398-9: «este velo / rompa del cuerpo».
[26] Baras (2015: 1009).
[27] Baras (2015: 1009).
[28] Lorenzo (2002: 173).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
427-435	ansí en tus aguas siempre veas envueltas arenas de oro, cual el Tajo ameno, y ansí las ninfas fugitivas sueltas, de que está el verde prado y bosque lleno, vengan humildes a tus aguas claras, y en prestarte favor no sean avaras, que prestes a mis ásperos lamentos atento oído, o que a escucharlos vengas; y, aunque dejes un rato tus contentos[29]	así, en el ascondido bosque, cuando ardiendo en vivo y agradable fuego las fugitivas ninfas vais buscando El viejo Tormes, con el blanco coro de sus hermosas ninfas...; así, en el ascondido bosque, cuando... las fugitivas ninfas vais buscando, ellas se inclinen al piadoso ruego	*El* I, 175-178 *El* I, 142-178
465-466	el feroz romano tiende el paso agora por tu fertil suelo	se fue su paso por el verde suelo	*El* I, 236
474	gentes que habitarán tu dulce seno	torciendo el paso por su verde seno	*Ég* I, 244
490-492	estar blandiendo el español cuchillo sobre el cuello romano, y que respire solo por la bondad de su caudillo[30]	y del terrible y duro su caudillo, cuyo agudo cuchillo a las gargantas	*Ég* II, 1555-1556
685-686	te saca de seso tu amoroso pensamiento[31]	del todo el amoroso pensamiento	*S* XXXI, 6
941	No yerres el lugar do le pusiste	Yo dejaré el lugar do me dejaste	*Ég* I, 214
1048	del áspero rigor[32]	en áspero rigor	*S* XXXI, 7
1240	De intentar ¿qué nos queda? No lo siento[33]	qué cosa puede ser tan sabrosa en otra parte a mí como escucharte? No la siento	*Ég* II, 1140-1142
1308	en la triste fantasía[34]	en mi triste fantasía	*S* XXX, 1
1426-1427	En medio de la plaza se haga un fuego, en cuya ardiente llama licenciosa[35]	donde el fuego y la llama licenciosa	*S* XXXIII, 10
1554	Mi dulce amigo[36]	oh, dulce amigo	*S* XIX, 10
1658	y el oro en mil vasijas fabricado	de relucientes piedras fabricadas	*S* XI, 3
1733-1735	la sin ventura madre desdichada, que, en tan extraño y lamentable caso, se ve de dos hijuelos rodeada	los pequeños hijuelos, que hallaron las tetas secas ya de las hambrientas madres	*Ég* II, 509-511
1737	vendremos de la muerte arrebatada[37]	Ay, muerte arrebatada	*Ég* I, 344

[29] Selig (1971: 683-684); Baras (2015: II, 609).
[30] Baras (2015: 1027).
[31] Calvo (2009).
[32] Calvo (2009).
[33] Baras (2015: II, 626).
[34] Calvo (2009).
[35] Baras (2015: 1063).
[36] Calvo (2009).
[37] Baras (2015: 1074).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
1764-1765	No con tanta presteza el rayo ardiente pasa rompiendo el aire en presto vuelo	de su hermosa cara el rayo ardiente… y que del sol el claro rayo ardiente… del alma el espedido y presto vuelo… rompiendo siempre el aire con sospiros… con vuelo presto…	*Ég* II, 1219 *Ég* II, 1862 *Ég* II, 876 *S* XXXVIII, 2 *S* XXIII, 6
1797	Mi dulce amigo	oh, dulce amigo	*S* XIX, 10
1939	mi dura mano te ha de dar la muerte[38]	con dura mano noche y día	*S* XXX, 4
1951	que yo solo nací para adoraros[39]	Yo no nací sino para quereros	*S* V, 9
2030	los tiernos miembros en ceniza y fuego[40]	de áspera corteza se cubrían los tiernos miembros	*S* XIII, 5-6
2032-2038	Cual suelen las ovejas descuidadas, siendo del fiero lobo acometidas, andar aquí y allí descarriadas, con temor de perder las simples vidas, tal niños y mujeres delicadas, huyendo las espadas homicidas, andan de calle en calle, ¡oh hado insano!	Cual suele'l ruiseñor con triste canto quejarse, entre las hojas escondido, del duro labrador que cautamente le despojó su caro y dulce nido de los tiernos hijuelos entretanto que del amado ramo estaba ausente	*Ég* I, 324-329
2039	su cierta muerte dilatando en vano	que en vano su morir van dilatando	*Ég* I, 20
2040-2041	Al pecho de la amada nueva esposa traspasa del esposo el hierro agudo	de hierro traspasado agudo y fuerte	*El* II, 305
2055	en polvo y en ceniza convertidos	en polvo y en ceniza convertido	*El* II, 62
2144	Fortuna, en daño nuestro conjurada[41]	y con ella en mi muerte conjuradas	*S* X, 4
2159	que este será bien pïadoso oficio	al ejercicio d'aquel piadoso oficio	*Ég* II, 1186-1187
2217-2219	De mirar de sangre un rojo lago y de ver mil cuerpos tendidos por las calles de Numancia[42]	Unos en bruto lago de su sangre, cortado ya el estambre de la vida, la cabeza partida revolcaban	*Ég* II, 1242-1244
2276-2277	Numancia está en un lago convertida de roja sangre y de mil cuerpos llena	Unos en bruto lago de su sangre, cortado ya el estambre de la vida, la cabeza partida revolcaban	*Ég* II, 1242-1244
2279	de la pesada y sin igual cadena	a la pesada vida y enojosa	*Ég* I, 293
2417	Vaya mi clara voz de en gente en gente[43]	que siempre sonará de gente en gente	*Ég* I, 160

[38] Calvo (2009).
[39] Baras (2015: 1082).
[40] Calvo (2009).
[41] Baras (2015: II, 635), que también indica *Elegía* II, 86-87 y *Égloga* II, 629-630.
[42] Baras (2015: II, 636).
[43] Baras (2015: II, 640).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
La conquista de Jerusalén			
171-172	y del pesado yugo descargarte que tanto te fatiga y te molesta	Gracias al cielo doy que ya del cuello del todo el grave yugo he desasido	*S* XXXIV, 1-2
222	término y fin del áspero camino	Por ásperos caminos he llegado	*S* VI, 1
328-329	si puedo mover la lengua, que la turba el miedo	mas con la lengua muerta y fria en la boca pienso mover la voz a ti debida	*Ég* III, 11-12
681-682	la blanca leche y colorada rosa de sus mejillas[44]	el blanco lirio y colorada rosa	*Ég* I, 103
732	que sigue el fiero Marte	el fiero Marte	*C* V, 13
761	la industria y furor de Marte	las armas y el furor de Marte	*S* XXXIII, 1
787	furiosa ejecutoria de los hados[45]	Oh, hado secutivo en	*S* XXV, 1
868-869	amoroso fuego en que me consumo y ardo	en amoroso fuego todo ardiendo	*S* XXIX, 2
1290	en mi alma te veo[46]	Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto	*S* V, 1
1451	desde el un polo al otro	del uno al otro polo	*Ég* II, 1757
1527	en tu total ruïna conjurados	y con ellas en mi muerte conjuradas	*S* X, 4
1667	pasé los Alpes ásperos y helados	Por ásperos caminos he llegado	*S* VI, 1
2362	de tantos enemigos conjurados	y con ellas en mi muerte conjuradas	*S* X, 4
2549-2550	los ñublados que tu serena luz escurecían	con clara luz la tempestad serena... los cabellos qu'el oro escurecían...	*S* XXXIII, 4 *S* XIII, 4
2579-2581	Ya el ayuda de Dios en vuestros brazos, cual veis, ¡oh, compañeros!, ha rompido tantos inconvinientes y embarazos	Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos romper un monte que otro no rompiera, de mil inconvenientes muy espeso	*S* IV, 9-11
El gallardo español			
93-94	Queda en paz, que, sin tu sol, ya camino en noche escura	el ancho campo me parece estrecho; la noche clara para mí es escura	*S* XVII, 5-6
349	¿qué haré en el mal que siento?	del grave mal que siento	*Ég* I, 246
906	¿Es diestro? Como otro Marte.	al hijo que mostraba acá en la tierra ser otro Marte en guerra, en corte Febo	*Ég* II, 1189-1190
1377	en el silencio de la noche muda	por el silencio de la noche 'scura	*Ég* II, 537
1787-1788	ejectutad vuestra rabia en mi vida	vuestro furor esecutá en mi vida	*S* XXIX, 14
2038-2040	Si gustáis de estarme atentos, veréis que paran los vientos su veloz curso a escucharme	en medio del camino se pararon los vientos y escucharon muy atentos	*Ég* II, 1164-1165

[44] Antonucci (2015: 1128).
[45] Antonucci (2015: 1132).
[46] Antonucci (2015: II, 648).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
2087-2089	Faltáronme antes de tiempo, que la inexorable Parca cortó el hilo de sus vidas	cortado ya el estambre de la vida	*Ég* II, 1243
2136	del mesmo Marte airado	el fiero Marte airado	*C* V, 13
2145	puede colmar el carro de despojos	llena de vencimientos y despojos	*Ég* I, 271
2222	a otro Marte vi en la Tierra	resplandeciente, armado, representando en tierra el fiero Marte	*Ég* I, 13
2262	De la mitad de mi alma	que solo era la mitad de tu alma	*El* I, 40-41
La Casa de los Celos			
905	Baja, si quieres, Lauso, al verde prado	atravesaba el fresco y verde prado	*Ég* I, 48
909	al pie de un verde sauce o murto umbroso	de verdes sauces hay una espesura	*Ég* III, 58
926-928	Oh, Clori, para mí serpiente fiera por mi estrecheza, aunque paloma mansa para un alma de piedra verdadera![47]	¡Oh, más dura que mármol a mis quejas y al encendido fuego en que me quemo...!	*Ég* I, 57-8
967-968	te ofrezca el prado, en mitad del invierno, flores bellas,	En medio del invierno está templada el agua dulce	*Ég* II, 1-2
983	¿dó está el robusto,	¿Dó está la blanca mano delicada	*Ég* I, 270
985	Por aquel digo	Hablo de aquel cativo	*C* V, 31
1004-1005	Tiene por justa ley el gusto mío, y el levantado cuello humilde inclina al yugo que le pone mi albedrío	Gracias al cielo doy que ya del cuello del todo grave yugo he sacudido	*S* XXXIV, 1-2
1104	me ayude a levantar las verdes hojas	en verdes hojas vi que se tornaban	*S* XIII, 3
1105	que cubren, según pienso, el dulce nido	le despojó su caro y dulce nido	*Ég* I, 327
1970	oh bien, por mi mal perdido[48]	Oh dulces prendas por mí mal halladas	*S* X, 1
2028-2031	La triste barca del barquero horrendo pasaré por hallarte, y al abismo, cual nuevo Orfeo, bajaré llorando y romperé las puertas de diamante.	dímelo, que si al cielo que me oyere con quejas no moviere y llanto tierno, convocaré el infierno y reino escuro y romperé su muro de diamante, como hizo el amante blandamente por la consorte ausente que cantando estuvo halagando las culebras de las hermanas negras, mal peinadas	*Ég* II, 938-945

[47] Fernández López (2015: 170).
[48] Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1993: 212); Fernández López (2015: 211).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
2034-2037	¿Estás en las entrañas de la tierra, o enciérrante estas peñas en su centro? Doquier que estás te buscaré, viviendo, o ya desnudo espíritu sin carne.[49]	Yo mismo emprenderé a fuerza de brazos romper un monte, que otro no rompiera, de mil inconvenientes muy espeso. Muerte, prisión no pueden, ni embarazos, quitarme de ir a veros, como quiera, desnudo espíritu o hombre en carne y hueso.	*S* IV, 9-14
2490-2492	huiré la luz del sol, huiré del día, y en noche eterna obscura lloraré sin cesar mi desventura.	Mas luego a la memoria se m'ofrece aquella noche tenebrosa, escura, que siempre aflige esta ánima mezquina con la memoria de mi desventura.	*Ég* I, 366-369
Los baños de Argel			
149	que guardastes un tiempo mi esperanza	Un rato se levanta mi esperanza	*S* IV, 1
1155-1156	¡Oh, por mi bien prenda hallada! ¡Oh, por mi mal bien perdido![50]	Oh dulces prendas por mí mal halladas, dulces y alegres, cuando Dios quería	*S* X, 1-2
1300	Prendas por mi bien halladas[51]	Oh dulces prendas por mí mal halladas	*S* X, 1
1487-1488	aunque más dura o terrible que un áspid o un monte esté.[52]	Oh, más dura que el mármol Yo mismo emprenderé a fuerza de brazos romper un monte que otro no rompiera con tal furor, con una fuerza nueva que un monte puesto encima rompería	*Ég* I, 57 *S* IV, 9-10 *S* XXVI, 11
1716-1721	Voces comencé a dar; mas no responde ninguno, aunque muy bien todos me oían. Eco, que en un peñasco allí se esconde donde las olas su furor rompían, teniendo compasión de mi tormento, respuesta daba a mi postrero acento	¿A quién me quejo?, que no escucha cosa de cuantas digo quien debria escucharme. Eco sola me muestra ser piadosa y sospirando en el postrero acento	*Ég* II, 596-598 *Ég* I, 226
1732	humor que hace en la amorosa fragua que las ascuas se muestren más ardientes[53]	La breve ausencia hace el mismo juego en la fragua d'amor que en fragua ardiente el agua moderada hace al fuego	*El* II, 49-51
1738-1740	arrójeme al mar, en amoroso fuego ardiendo, y otro Leandro con más luz torneme[54]	Pasando el mar Leandro el animoso en amoroso fuego todo ardiendo	*S* XXIX, 1-2

[49] Fernández López (2015: 214).

[50] Canavaggio (1977: 296 y 328); Canavaggio (1992); Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1993: 287); Baras (2015: 288).

[51] Blecua (1970); Lida de Malkiel (1974: 45); Canavaggio (1984: 155); Canavaggio (2000: 202); Baras (2015: 294).

[52] Baras (2015: II, 377).

[53] Baras (2015: 310).

[54] Blecua (2013: 216); Baras (2015: 310).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
2398	qué es amor dulce y sabroso	para mí dulce y sabrosa	*Ég* III, 305
El rufián dichoso			
1322	en rigor áspero y fuerte	en áspero rigor	*S* XXXI, 7
2051	los más ásperos caminos	Por ásperos caminos he llegado	*S* VI, 1
La gran sultana			
77	le enseñé el camino estrecho	por el camino estrecho de seguiros	*S* XXXVIII, 6
369-370	con que de amor los despojos se aumentan, pues vive en ellas.	llena de vencimientos y despojos que de mí mis sentidos l'ofrecían?	*Ég* I, 271-272
511-514	que he de romper por montes de diamantes y por dificultades indecibles, y he de llevar mi libertad en peso sobre los propios hombros de mi gusto	Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos romper un monte que otro no rompiera, de mil inconvenientes muy espeso	*S* IV, 9-11
648-651	¿No fuera mejor ponella al par de Alá en sus asientos, hollando los elementos	Divina Elisa, pues agora el cielo y una y otra clara estrella con inmortales pies pisas y mides, y su mudanza ves, estando queda	*Ég* I, 394-396
1286-1289	y, aunque del cercado ajeno es la fruta más sabrosa que del propio, ¡extraña cosa!, por la que es tan mía peno	Flérida, para mí dulce y sabrosa más que la fruta del cercado ajeno	*Ég* III, 305
2382-2384	Con vos, niña de mis ojos, todas mis venturas veo, y sé que, sin duda alguna, por vos vivo y por vos muero	por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero.	*S* V, 13-14
2782	tu sabroso y dulce engaño	para mí dulce y sabrosa	*Ég* III, 305
2888-2890	Ven, cristiana de mis ojos, que te quiero dar de nuevo de mi alma los despojos.	he aquí que vences; toma los despojos de un cuerpo miserable y afligido	*Ég* II, 567-568
2928-2935	¡A Dios, Constantinopla famosísima! ¡Pera y permas, a Dios! ¡A Dios, escala, Chifutí y aun Guedí! ¡A Dios, hermoso jardín de Visitax! ¡A Dios, gran templo que de Santa Sofía sois llamado, puesto que ya servís de gran mezquita! ¡Tarazanas, a Dios, que os lleve el diablo[55]	Adiós, montañas; adiós, verdes prados adiós, corrientes ríos espumosos: vivid sin mí con siglos prolongados	*Ég* II, 638-640
Laberinto de amor			
136-137	¿O qué estrella, en mi daño conjurada, nos ha puesto a los dos en tal estado?	juntas estáis en la memoria mía, y con ella en mi muerte conjuradas.	*S* X, 3-4

[55] Montero Reguera (2004: 48).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
540	ya rendido a su fortuna[56]	rendido a mi fortuna	*C* II, 2
1459-1460	queda escrito en el alma el rencor que hemos mostrado[57]	Escrito está en mi alma vuestro gesto	*S* V, 1
1595-1596	En fin, de ellas vencido, tras de un suspiro doloroso, ardiente,	Sin que d'allí se partan, con sospiros calientes, más que la llama ardientes	*Ég* I, 358-360
1629-1630	de torres levantadas, sobre vanos temores fabricadas.	de relucientes piedras fabricadas	*S* XI, 3
1807	Rica soy y no fea[58]	No soy, pues, bien mirado, tan diforme ni feo	*Ég* I, 175
2857	¿Cómo toma la pluma por la espada?	tomando ora la espada, ora la pluma	*Ég* III, 40
2915	¿dó están las ricas prendas que has robado?	¿Dó está la blanca mano delicada	*Ég* I, 270
2916-2918	¿Por qué tan sin porqué, como enemigo, usando en la amistad tan mal decoro, a mi padre robaste su tesoro?	¿Por quién tan sin respeto me trocaste? Tu quebrantada fe, ¿dó la pusiste? [...]	*Ég* I, 129-130
2994	¡Ay, suerte airada y siniestra!	de la dureza de la muerte airada	*Ég* I, 340
La entretenida			
246-247	aunque sube el vuelo a la alta cumbre	y si quiero subir a la alta cumbre	*S* XXXVIII, 9
1269-1277	Por ti, virgen hermosa, esparce ufano... Por ti surca las aguas del mar cano... Por ti infinitas veces, ya perdida	Por ti el silencio de la selva umbrosa, por ti la esquividad...	*Ég* I, 102-103
1275	en el rigor del sol como del yelo	y en el rigor del hielo	*El* II, 187
1526-1529	Ya pensé que mi lista andaba por la casa de mano en mano. ¡Ay duro trance, no imaginado y repentino!	¡Oh, bien caduco, vano y presuroso! Acuérdome, durmiendo aquí algún hora, que, despertando, a Elisa vi a mi lado. ¡Oh, miserable hado!	*Ég* I, 256-369
1975	Mas, dime dulce amigo[59]	a razonar con vos, oh, dulce amigo	*S* XIX, 10
1990	que es pedazo del alma de su amigo[60]	y dejé de mi alma aquella parte que al cuerpo vida y fuerza 'staba dando	*S* XIX, 3-4
Pedro de Urdemalas			
376-377	Desde mis tiernos años, de mi fatal estrella conducido[61]	desde mis tiernos y primeros años a aquella parte m'enclinó mi estrella por el estigio lago conducida	*Ég* II, 167-168 *Ég* III, 14

[56] Calvo (2009).
[57] Rico García (2015: 628).
[58] Rico García (2015: 640).
[59] Calvo (2009).
[60] García Aguilar (2015: II, 529).
[61] Trambaioli (2016) vincula la fórmula con Lope.

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
443-444	como a extremada coluna que sustenta el edificio	¿Dó la columna que'l dorado techo con proporción graciosa sostenía?	*Ég* I, 277-278
1680-1681	mis esperanzas levanto sobre la región del aire.	Un rato se levanta mi esperanza	*S* IV, 1
3034	con lo mucho en que a otros sobras	faltando a ti, que a todo el mundo sobras	*Ég* I, 28
El rufián viudo			
9	¡Ah, Pericona, Pericona mía![62]	¿Quien me dijera, Elisa, vida mía	*Ég* I, 282
15-16	Aun no me determino de señalarte asiento en la otra vida[63]	Divina Elisa, pues agora el cielo con inmortales pies pisas y mides	*Ég* I, 394
19-21	diste el espíritu a los aires para que le acogiera entre mis labios y en mi estómago limpio lo envasara[64]	boca con boca coge la postrera parte del aire que solía dar vida al cuerpo por quien ella en este suelo	*Ég* III, 189-191
29-31	basta tanto gemir, tantos suspiros bastan. Trueque voacé las lágrimas corrientes[65]	¡Basten las que por vos tengo lloradas! Corrientes aguas puras cristalinas Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo	*S* II, 12 *Ég* I, 239 *Ég* I, 70
59-60	¡Oh, qué rizos, vueltos de plata en oro los cabellos![66]	Peinando sus cabellos d'oro	*Ég* III, 69
73	Cuántas veces me dijo la pobreta	Cuántas veces, durmiendo en la floresta	*Ég* I, 113
102-104	hoy come en ella, la que llaman tierra, de las más blancas y hermosas carnes que jamás encerraron sus entrañas[67]	¿Do está la blanca mano delicada... ? ¿adónde están? ¿Adónde el blando pecho?... Aquesto todo ya se encierra, por desventura mía, en la escura, desierta y dura tierra.	*Ég* I, 270-281
140	un muro de la yedra de mis faltas, un árbol de la sombra de mis ansias[68]	viendo mi amada hiedra de mí arrancada, en otro muro asida y mi parra en otro olmo entretejida	*Ég* I, 135-137
172	ponga silencio a su contino llanto	Estoy contino en lágrimas bañado	*S* XXXVIII, 1
264-275	¿Qué traje es este y qué cadena es esta? ¿Eres fantasma, a dicha?	¿qué's esto que veo? ¿Es error de fantasma convertida	*Ég* II, 775-776

[62] Zimic (1992: 310). Zimic señala varios paralelos más –algunos discutibles– que no se recogen por no ser textuales.

[63] Zimic (1981: 140).

[64] Zimic (1981: 140 y 1992: 314).

[65] Zimic (1992: 315).

[66] Zimic (1981: 143-144 y 1992: 311).

[67] Zimic (1981: 144 y 1992: 312); Randel (1982: 182).

[68] Asensio (1970: 35); Randel (1982: 182); Zimic (1992: 313-314).

CERVANTES		GARCILASO DE LA VEGA	
307-309	Has dado que hacer a los poetas, más que dio Troya al mantuano Títiro. Óyente resonar en los establos.	no pudiera el mantuano Títero ser de ti más alabado... que siempre sonará de gente en gente	*Ég* I, 173-174 *Ég* I, 160
La guarda cuidadosa			
p. 60	estas chinelas, que no fuera mucho, y más sobre tan dulces prendas, por mi mal halladas.[69]	Oh, dulces prendas por mí mal halladas	*S* X, 1

LUIS GÓMEZ CANSECO
UNIVERSIDAD DE HUELVA

BIBLIOGRAFÍA

ALADRO-FONT, Jorge y Ricardo Ramos Tremolada. (1996) «Ausencia y presencia de Garcilaso en el *Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 16.2. 89-106.

ALCÁZAR ORTEGA, Mercedes. (1995) «Palabra, memoria y aspiración literaria en *La española inglesa*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 15.1. 33-45.

ANTONUCCI, Fausta (Ed.). (2015) *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Madrid. Real Academia Española. I, 1101-1195.

ASCHOM, B. B. (1951) «A note on Garcilaso and Cervantes». *Hispanic Review*, 19, 61-63.

ASENSIO, Eugenio (1965). *Itinerario del entremés*. Madrid. Gredos.

ASENSIO, Eugenio (Ed.). (1970) Miguel de Cervantes, *Entremeses*. Madrid. Castalia.

ÁVILA, Francisco J. (2013) «Verso y prosa en Cervantes: la construcción de voces». *Hesperia*, 16.2. 9-41.

BARAS, Alfredo (Ed.). (2012) Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Madrid. Real Academia Española.

BARAS, Alfredo (Ed.). (2015) *Los baños de Argel* y *Tragedia de Numancia*. Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Madrid. Real Academia Española. I, 241-361 y 1005-1100.

BLECUA, José Manuel. (1947) «Garcilaso y Cervantes». *Cuadernos de Ínsula, I. Homenaje a Cervantes*. Madrid. Ínsula. 141-150. Reimpr. (1970). *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid. Gredos. 151-160.

BLECUA, Alberto. (2013) «Cervantes y su intertextualidad española». *Parole rubate* 8. 197-219. http://www.parolerubate.unipr.it.

BUEZO CANALEJO, Catalina. (2003) «Entremés y tiempo de Carnaval: *El rufián viudo llamado Trampagos*». *Theatralia*. 5. 293-304.

[69] Blecua (1970); Spadaccini (1982: 181); Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1993: 943); Canavaggio (2000: 204); Calvo (2009); Baras (2012: 60); Blecua (2013: 217).

CALVO, Mariano. (2009) «Cervantes y Garcilaso». Fundación Garcilaso de la Vega. http://fundaciongarcilasodelavega.com/wp-content/uploads/Cervantes-y-Garcilaso.pdf.

CALVO, Mariano. (2014) «Cervantes y Garcilaso: la voz a ti debida». *Añil*. 26. 29-32.

CANAVAGGIO, Jean. (1977) *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris. Presses Universitaires de France.

CANAVAGGIO, Jean. (Ed.). (1984) Miguel de Cervantes. *Los baños de Argel*. Madrid. Taurus.

CANAVAGGIO, Jean. (1985) «Los pastores del teatro cervantino: tres avatares de una Arcadia precaria». *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*. Newark. Juan de la Cuesta. 37-52.

CANAVAGGIO, Jean. (1992) «Garcilaso en Cervantes. "Oh dulces prendas por mi mal halladas"». *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*. Brian Dutton y Victoriano Roncero (coord.). Madrid. Castalia. 67–73. Reimpr. (2000). *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 199-206.

CERVANTES, Miguel de. (2005) *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Comedias y tragedias*. Luis Gómez Canseco (coord.). Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES, Miguel de. (2015b) *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Luis Gómez Canseco. Stein bei Nürnberg. Clásicos Hispánicos. www.clasicoshispanicos.com.

CHECA, Jorge. (1986) «*El rufián viudo* de Cervantes: Estructura, imágenes, parodia, carnavalización». *Modern Language Notes*. 101. 247-269.

EGIDO, Aurora. (2013) «Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes» *Parole rubate*. 8. 15-32. http://www.parolerubate.unipr.it.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio (Ed.). (2015). *La Casa de los Celos*. Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Madrid. Real Academia Española. I, 133-240.

FERNÁNDEZ MORERA, Darío. (1982) «Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia *Pedro de Urdemalas*». *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*. Manuel Criado de Val (coord.). Madrid. Edi-6. 239-242.

GALLAGHER, Patrick. (1972) «Garcilaso's Second Eclogue and *Don Quixote*: tradition or polygenesis?». *Beitrage zur Romanischen Philologie*. 11.38-49.

GALLEGO MORRELL, Antonio. (1948) «La voz de Garcilaso en *Don Quijote*». *Ínsula*. 29. 2.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio (Ed.). (2015) *La entretenida*. Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Madrid. Real Academia Española. I, 687-794.

GARGANO, Antonio. (2008) «'Yo la lengua defiendo': Lope y la *nueva poesía*». *Anuario Lope de Vega*. 14. 113-131.

GARCILASO DE LA VEGA. (2007) *Obra poética y textos en prosa*. Edición de B. Morros. Barcelona. Crítica.

GARROTE BERNAL, Gaspar. (1996) «Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*». *Dicenda*. 14. 113-127.

GRAHAM-JONES, Jean. (1992) «'Tuya soy': The Economics of Marriage in Cervantes's *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos*». *Bulletin of the Comediantes*. 44. 231-241.

GUILLÉN, Claudio. (2002) «La amistad y el amor: Garcilaso y Cervantes». *Atti del XX Convegno. Firenze 15–17 marzo 2001. I: La penna di venere: escritture dell'amore nelle culture iberiche*. Domenico Antonio Curato y Loretta Frattale (coord.). Messina. Andrea Lippolis. I, 485-504.

HSU, Carmen Y. (2012) «Sobre la figura de Trampagos en *El rufián viudo* de Cervantes». *Anales Cervantinos*. 44. 187-206.

LAPESA, Rafael. (1977) «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso». *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*. Madrid. Gredos. 92-109.

LERNER, Isaías. (2005) «Acerca de la poesía de Cervantes». *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Ch. Couderc y B. Pellistrandi (coord.). Madrid. Casa de Velázquez,. 92-99.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. (1974) *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*. Londres. Tamesis Books.

LIÑÁN DE RIAZA, Pedro. (1982) *Poesías*. Ed. J. F. Randolph. Puvill. Barcelona.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. (1948) *La Galatea de Miguel de Cervantes. Estudio crítico*. La Laguna. Universidad de La Laguna.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. (1990) «La literatura pastoril y Cervantes: el caso *de La Galatea*». *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 159-174.

LORENZO, Javier. (2002) «Garcilasian Echoes: Myth and Intertextuality in Cervantes' *Numancia*». *Romance Notes*. 42.2. 171-176.

MONTERO REGUERA, José. (2001) «El primer garcilasista». *500 años de Garcilaso de la Vega*, Alcalá de Henares, Centro Virtual del Instituto Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-primer-garcilasista/

MONTERO REGUERA, José. (2004) «"Poeta ilustre, o al menos manifico". Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*. 36. 37-56.

MONTERO REGUERA, José. (2004b) «Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca. Asociación de Cervantistas. I, 721-735.

MONTERO REGUERA, José. (2013) «Cervantes, robador de palabras. Una pequeña bibliografía» *Parole rubate*, 8. 221-231. http://www.parolerubate.unipr.it.

MUÑIZ MUÑIZ, M. de las Nieves. (2008) «Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertestuale». *Esperienze Letterarie*. 4. 3-27.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín (Ed.). (2015) *El rufián dichoso*. Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Madrid. Real Academia Española. I, 363-467.

OJEDA CALVO, Mª del Valle (Ed.). (2015) *El trato de Argel*. Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Madrid- Real Academia Española. I, 909-1004.

PÉREZ DE LEÓN, Vicente. (2005) *Tablas destempladas: Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

RANDELL, Mary Gaylord. (1982) «La poesía y los poetas de los *Entremeses* de Cervantes» *Anales Cervantinos*. 20. 173-203.

RECOULES, Henri. (1971) «Les personnages des intermedes de Cervantes» *Anales Cervantinos*. 10. 51-168.

REED, Cory A. (1992) *The Novelist as Playwright. Cervantes and the Entremés nuevo*. New York. Peter Lang.

RICO GARCÍA, José M. (Ed). (2015). *El laberinto de amor*. Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Madrid. Real Academia Española. I, 575-685.

RIVERS, Elias L. (1981) «Cervantes y Garcilaso». *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid. Edi-6. 963-968. Reimpr. (1983) *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid. Gredos. 565-570.

SÁEZ, Adrián J. (Ed.). (2015) *Pedro de Urdemalas*. Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*, Madrid. Real Academia Española. I, 795-906.

SELIG, Karl L. (1971) «*La Numancia*: a reconsideration of the Duero speech». *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid. Castalia. 681-685.

SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio Rey Hazas (Ed.). (1993) Miguel de Cervantes. *Obra completa III. Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

SPADACCINI, Nicholas (Ed.). (1982) Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Madrid. Cátedra.

TER HORST, Robert. (1989) «In An Echoing Grove: *Quijote* II and a Sonnet of Garcilaso». *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. Newark. Juan de la Cuesta. 335-346.

TRAMBAIOLI, Marcella. (2016) «La faceta antilopesca del *Pedro de Urdemalas* cervantino». *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

VIDAL, Silvina P. (2008) «Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodia». *Cuadernos de Historia de España*. 82. 165-190.

ZIMIC, Stanislav. (1981) «Sobre dos entremeses cervantinos: *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El rufián viudo*». *Anales Cervantinos*. 19. 119-160.

ZIMIC, Stanislav. (1992) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Castalia.

Aurelio González
La multiplicación de tramas en las comedias cervantinas
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 173-185

LA MULTIPLICACIÓN DE TRAMAS EN LAS COMEDIAS CERVANTINAS

En 1615, Cervantes publica en Madrid, en la imprenta de la Viuda de Alonso Martín, el volumen que lleva por título *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, lo cual era una rareza ya desde el propio título, pues difícilmente llegaban a la imprenta obras que no hubiesen probado su éxito en las tablas del corral de comedias. Además de su evidente interés por el teatro, ¿qué lleva a Cervantes a poner en marcha este proyecto editorial? Una posible respuesta sería que este volumen contuviera una propuesta dramática personal y no simplemente fuera un conjunto de comedias salidas de la pluma cervantina que su autor quisiera dar a conocer, tal vez como una forma de desquite del poco éxito que había tenido con los autores de compañías. De ser cierta esta posibilidad, Cervantes presentaría el conjunto de comedias y entremeses como ejemplos prácticos de su creación a partir de sus ideas sobre el teatro.

Hay que tomar en cuenta que la reflexión teatral, como expresión de una poética –o teoría que diríamos ahora– de ninguna manera le fue ajena a Cervantes y tanto en su producción dramática como en sus otras obras literarias está presente. Baste recordar sus ideas y comentarios a propósito de la comedia de santos, sobre la comedia misma, la imitación, la verdad, etc.

De las distintas propuestas de datación de la producción teatral cervantina (debidas a Schevill-Bonilla, Cotarelo y Valledor, Buchanan y Astrana Marín. Canavaggio: 1977: 19) se puede considerar que las comedias del mencionado volumen debieron de ser escritas entre 1588 y 1614, tempranamente entre 1588 y 1608 y tardíamente entre 1606 y 1614, o sea es un proyecto escritural de larga duración, y me parece lógico suponer que antes de dar sus textos a la imprenta, Cervantes los corrigió y ajustó de acuerdo a una concepción del teatro. En el caso de la segunda posibilidad –escritura tardía– ya sería dominante la presencia en los corrales y escenarios de toda la Península de la poética dramática de la Comedia Nueva de Lope, pero el peso de este sería igualmente importante en caso de que se optara por una composición temprana. Es evidente entonces que no se puede tratar de entender el proyec-

to teatral-editorial de Cervantes al margen de la presencia de Lope en los escenarios españoles y en la caracterización del género. Como han dicho Sevilla Arroyo y Rey Hazas, editores del teatro cervantino:

> asunto capital para perfilar la originalidad de la comedia cervantina es el de su relación con la de Lope [...] De hecho las archimanidas dos épocas de su dramaturgia se diferencian básicamente por el hecho de ser prelopesca una, la primera, anterior al advenimiento del Fénix, pues, y lopesca, en mayor o menor medida, la otra (Cervantes: 1987: XIX).

En el conjunto de las comedias publicadas, Cervantes estaría, por un lado, –como de hecho es parte de su poética literaria (baste el ejemplo del *Quijote*)– utilizando como punto de partida para sus tramas la referencia literaria: *La casa de los celos* (tradición novelística culta) y *Pedro de Urdemalas* (cuento y elementos tradicionales folclóricos), y, por otro, la referencia histórica: *El rufián dichoso* (crónicas de América) y *El gallardo español* (crónicas de acciones guerreras en el norte de África) y en *Los baños de Argel* su propia experiencia de cautivo. En las primeras cuatro comedias del volumen (*El gallardo español*, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *Los baños de Argel* y *El rufián dichoso*) el tratamiento de la historia que cuentan puede ser más literario: el tema morisco, la ficción caballeresca, lo pastoril y lo mitológico, el cautiverio y la hagiografía; y en las cuatro últimas el tratamiento es más teatral e incluso experimental, por ejemplo: la espacialidad múltiple de *La gran sultana*, la triple trama y el juego del disfraz múltiple de *El laberinto de amor*, la parodia burlesca del género y el teatro dentro del teatro de *La entretenida*, y la propuesta temática de la tradición folclórica, el ambiente gitano con sus bailes, los disfraces y el alejamiento del esquema de parejas de damas y galanes de *Pedro de Urdemalas*.

No hay que pasar por alto que Cervantes «entendió bien y supo valorar las innovaciones de Lope que imitó con frecuencia en sus *Ocho comedias*, aunque criticó siempre la excesiva codificación de la fórmula de la 'comedia nueva', y rechazó siempre su estereotipación, su desmedido convencionalismo» (Cervantes, ed. Sevilla Arroyo y Rey Hazas: 1987: XXII), por lo que un proyecto teatral cervantino, sobre todo al final de su vida ya con un reconocimiento como escritor, necesariamente pasaría siempre a través de la propuesta teatral lopesca y no derivaría de aquella otra poética antigua, presente en la *Numancia*, la cual le había dado a Cervantes –según sus propias palabras– éxito en aquel tiempo. Es por lo que Canavaggio habla de la elaboración progresiva de una dramaturgia experimental (1977: 448).

Por su parte, Juan Bautista Avalle Arce considera que en el teatro cervantino reunido en el volumen de 1615 existe una «Voluntaria imitación de las comedias de Lope, pero una imitación, sin embargo, que tiende hacia los efectos de la parodia» (1959: 419). Y yendo más lejos, pero desde otra perspectiva, Jean Canavaggio considera que *La casa de los celos* está al margen de las propuestas teatrales de Lope, y tal vez también *El laberinto de amor*.

Podemos entonces suponer que Cervantes, para un proyecto teatral novedoso como era el hecho de publicar comedias nunca antes representadas, debió tener en cuenta varios factores, entre ellos una selección temática de las obras que correspondiera tanto a los gustos del público teatral como a los del entorno literario general en boga, caso por ejemplo del Romancero Nuevo –del que el escritor era conocido exponente–, y que sobre esos temas explorara diversas técnicas dramáticas y escénicas, y estructuras compositivas.

De acuerdo con lo ya dicho, Cervantes trata de innovar, pero no de romper radicalmente, así sigue la mentalidad y modelos barrocos de llevar al extremo el canon y, por lo tanto, los motivos y tópicos antitéticos y la multitud de elementos, característicos del arte de ingenio, no le son ajenos. En este sentido, hay que recordar que Cervantes, muy dentro de la poética teatral barroca, organiza varias de sus obras (*Los baños de Argel*, *La casa de los celos*, *La gran sultana* o *El gallardo español*) en torno a una doble trama, aunque también en otras ocasiones lo hace con una trama única (*El rufián dichoso*) o triple (*El laberinto de amor o La entretenida*). Lógicamente el empleo ya sea de una trama única o múltiple incide en el planteamiento escénico espectacular, pues si bien puede considerarse el espacio como el ámbito unificador de una trama múltiple, también el espacio dramático (espacio de la ficción) puede duplicarse en concordancia con la doble trama, en cuyo caso el espacio igualmente tendrá un valor estructurante del texto dramático y de la propuesta espectacular. Ya hace tiempo que Wardropper señaló el interés que esto tenía y la necesidad de estudiar «la compleja estética de las duplicaciones interiores, tanto en la novela como en el teatro» (1973: 162).

Veamos con más detalle algunos aspectos de esta multiplicación de tramas, técnica dramática barroca empleada abundantemente por Cervantes. Esta técnica, usada también frecuentemente por Lope y derivada de la *Poética* de Aristóteles, en opinión de Ellen Claydon (1970: 167-168) produce varios efectos dramáticos: permite el adorno y un movimiento dramático denso, y también encubrir o disimular la acción verdadera o la idea importante de la obra; y desde una perspectiva simbólica representa la incapacidad del hombre para percibir claramente la realidad, y corresponde a la multiplicidad de acciones que se suceden en la vida real del ser humano.

Abre el volumen *El gallardo español*, y aunque es cierto que la comedia fue definida por su autor como famosa –pese a que nunca hubiera sido representada– no ha sido considerada por la crítica como poseedora de grandes méritos, aunque también es cierto que tampoco ha merecido las punzantes opiniones que han recibido otras comedias de Cervantes. Es claro que esta comedia se estructura en torno a una doble trama: por un lado, el sitio de la ciudad de Orán por los moros del rey de Argel, hecho histórico, y, por otro, la relación amorosa de los personajes, producto de la imaginación de nuestro autor.

Como ya comentó ampliamente hace muchos años Cotarelo y Valledor en su estudio clásico sobre el teatro de Cervantes (1915: 259-296), *El gallardo español* está basada en hechos reales de la resistencia española en las plazas

de Orán y Mazalquivir, en la costa norafricana, defendidas por don Martín de Córdoba, conde de Alcaudete, y atacadas infructuosamente en 1563 por Hacén Bajá, rey de Argel.

El doble objetivo de Cervantes, y con él la justificación de la doble trama, está claramente expresado en el final de la comedia:

GUZMÁN Buitrago,
no haya más, que llega el tiempo
de dar fin a esta comedia,
cuyo principal intento
ha sido mezclar verdades
con fabulosos intentos.
(*El gallardo español*, I, 3129-3134)[1]

Las verdades corresponden a los acontecimientos bélicos en torno al sitio de Orán (fácilmente conocidos por Cervantes a través de las relaciones históricas hechas por Baltasar de Morales, *Diálogo de las guerras de Orán*, 1593, y Luis del Mármol Carvajal, *Descripción general de África*, 1573, aunque usados libremente); y «los fabulosos intentos» son las historias amorosas derivadas del doble triángulo formado por Alimuzel, Nacor, Arlaxa, don Fernando y Margarita, y las intrigas menores que se desarrollan complementariamente en torno a estos personajes.

Podemos considerar que la doble trama corresponde a un mundo dual cristiano y musulmán y que dentro de estos dos mundos también encontramos un doble sistema: por una parte, los valores expresados a través del honor, la valentía (don Fernando) y el amor (Margarita), la cortesía y caballerosidad (Alimuzel) y, por la otra, las rupturas del sistema de valores en la traición, la cobardía (Nacor) y la pasión (Arlaxa)[2]. Esta concepción dual tiene su correspondencia en una situación espacial que se desdobla en dos y que implica la creación de un espacio dramático en Orán y sus murallas y otro en el aduar o campamento de Arlaxa, lo cual da coherencia a las dos tramas. En este sentido recordemos que al ser el teatro áureo un teatro sin escenografía, o más bien con una escenografía de palabras, pues el espacio dramático se crea por la simple enunciación, estos cambios de espacio de una escena a otra no implican mayor problema. Desde luego, para que ambas historias tengan el desarrollo dramático adecuado y coherencia es necesaria la existencia de un elemento de unión, en este caso un personaje común a las dos tramas, este elemento que cohesiona es don Fernando.

[1] Todas las citas están tomadas de Cervantes: 1987. En adelante solamente indico el nombre de la comedia, con números romanos la jornada y en arábigos los versos.

[2] Al oponer el amor y la pasión no lo hago en los términos moralizantes y exagerados como lo hace Joaquín Casalduero (1974: 55).

Casalduero, en su mencionado trabajo clásico sobre el teatro cervantino, tal vez exagera al considerar que la dualidad de la obra se puede simplificar en la oposición cristiano-moro, atribuyendo todas las virtudes al campo cristiano y considerando todos los elementos del mundo musulmán como negativos[3], olvidando simplemente la tensión dramática y la posibilidad creativa, más allá del contraste ideológico.

Es interesante observar, como propuesta teatral que implica una concepción espectacular personal, la manera en que Cervantes sitúa espacialmente al espectador en esta comedia de *El gallardo español*, técnica que tiene que ver con la doble discursividad, dramática y espectacular, característica del género teatral. La situación espacial de la primera escena en el aduar de Arlaxa no lleva ninguna mención explícita y es solamente la caracterización de los personajes como moros (utilizando el vestuario y las propias palabras de estos) la que sitúa a los espectadores, por lógica, en el campo musulmán. Los elementos directamente relacionados con el actor o con su apariencia, no son los únicos recursos caracterizadores que posee la puesta en escena, ya que también en esta se apelará a los efectos sonoros o de tramoya para crear una situación o ambiente determinados, que también pueden ser definidores del personaje directa o simbólicamente. El maquillaje, el vestuario, los accesorios, etc. son signos que en el escenario adquieren una «significación de segundo grado» (Kowsan: 1992: 180) al superar aquella significación elemental o directa que tienen en la vida cotidiana, y como signos más complejos pueden no solo indicar sexo, condición o estado social, sino incluso una época histórica o un lugar o un espacio geográfico o funcional determinado y así caracterizar con mayor claridad o intensidad a un personaje en el momento de la representación al crearse el espacio de la ficción (indirectamente por la palabra o directamente por elementos espectaculares).

En correspondencia con la doble trama (pasando de lo amoroso cortés a lo bélico histórico), en la segunda escena de la comedia se presenta un cambio espacial que se crea con una serie de diálogos entre el arquitecto Fratín y don Alonso sobre la construcción de la muralla defensiva de Orán; estos diálogos son los que nos permiten identificar la nueva ubicación espacial y caracterizan dicho sitio con su función defensiva.

Ya situados en la muralla, el cambio espacial al campo moro inmediato a las murallas se lleva a cabo con el recurso de utilizar un personaje que ve lo que el público no puede ver, se trata de un narrador-personaje que se convierte momentáneamente en un espectador de privilegio y crea un espacio diegético con su descripción. Este recurso narrativo-teatral lo utiliza Cervan-

[3] Como ejemplo de esta dicotomía tajante y extrema, baste recordar el pasaje en el que al referirse al contraste entre Arlaxa y Margarita, considera que «La gallardía ha incitado la admiración, que de un lado es sólo curiosidad, por eso su orla de capricho y lascivia, y de otro amor verdadero, por eso el anhelo de matrimonio» (Casalduero: 1974: 49).

tes brillantemente también en su prosa, por ejemplo, en el episodio de la venta de Palomeque en el *Quijote*[4], y es uno de los muchos ejemplos de la dramatización o teatralidad que emplea Cervantes cuando escribe prosa novelística. En la escena de la comedia a la que nos referimos, el soldado que ve llegar a Alimuzel sirve de puente entre el interior y el exterior y hace vigentes en el interior cristiano las situaciones del exterior musulmán. En el momento en que Alimuzel empieza su romance-reto hay un cambio espacial que ha sido suficientemente introducido por el personaje-narrador. En este punto Cervantes pide para el montaje que imagina explícitamente en una acotación que «*Entra Alimuzel, a caballo, con lanza y adarga*»[5], lo cual necesariamente expande el espacio dramático de la muralla a un ámbito más amplio que el escénico, creando un espacio teatral que involucra el espacio del público.

En el resto del primer acto la acción oscilará entre Orán, el aduar y nuevamente Orán, en todos los casos la situación se abrirá *in medias res* con un diálogo entre dos personajes, diálogo que proporciona los antecedentes o da información sobre lo que ha sucedido entre una escena y otra en el espacio que se ha abandonado y al cual se regresa. Estos cambios espaciales también se utilizan para proporcionar información al espectador sobre la valoración que tienen en los diferentes mundos las acciones que llevan a cabo los personajes. Así la doble trama avanza en los dos espacios: la histórica en la muralla de Orán, la amorosa y ficcional en el aduar.

La segunda jornada se inicia en el aduar de Arlaxa continuando la secuencia que quedó interrumpida al salir los personajes del escenario y desplazarse la acción a la muralla de Orán, escena con la que termina la primera jornada. Es natural que a estas alturas de la obra el espectador ya haya aceptado con naturalidad esta alternancia de espacios y este doble desarrollo dramático que focaliza la trama amorosa en el campamento, quedando el sitio de Orán como un trasfondo heroico que aporta verosimilitud a la historia[6].

El gallardo español está construida sobre un modelo dual que se desarrolla en todas las dimensiones de la obra: hay dualidad en la trama (una amorosa y otra guerrera), en los personajes (las parejas de Arlaxa y Alimuzel, y Margarita y Fernando), en el sistema de valores (cristiano y musulmán) y en el espacio (el aduar de Arlaxa y la muralla de Orán) y es precisamente este doble espacio el que estructura dramática y teatralmente la obra, ya que cada una de las tramas tiene su ubicación espacial y, así, el aduar contiene las historias amorosas y solo se desplazan los personajes a Orán en el

[4] Véase a este respecto el artículo de Martín Morán: 1986: 27-46.

[5] Agustín de la Granja (1989: 107) nos dice que «La aparición y el avance del jinete no podía ser sino desde las puertas del corral hasta el tablado».

[6] Para un desarrollo detallado de la alternancia espacial en esta comedia puede verse González: 1993: 95-103.

momento en que el mundo amoroso debe ser reordenado una vez que terminó el conflicto guerrero.

A pesar de la dificultad del manejo del doble espacio teatral, Cervantes delimita correctamente la relación de cada uno con la trama respectiva, estructurando de hecho la comedia en función del espacio, y con conocimiento del escenario. En nuestros días el uso de la iluminación haciendo un 'oscuro' como recurso para el cambio de lugar sería lo más fácil y socorrido, pero en la época de los corrales probablemente sería la entrada y salida sin transición de los actores en dos lugares distintos del escenario no muy marcados escénicamente lo que señalaría los dos espacios. El conocimiento teatral de Cervantes también nos sugiere que al menos en dos escenas, la llegada de Alimuzel y la batalla en las murallas, amplía el espacio del escenario y usa como tal el del público –el «patio»– y el tablado.

Otra obra en la que Cervantes desarrolla una doble trama es *Los baños de Argel*, solo que en este caso no existe el equilibrio que se percibe en la comedia anterior, ni la dualidad espacial, pues será sobre el trasfondo del cautiverio argelino y el espacio de los baños sobre los que se desarrolla la historia de don Fernando y Costanza, pero enmarcadas por una trama secundaria, la del Viejo y sus hijos Juanico y Francisquito, que tiene un sentido ideológico (véase en este sentido González: 1999: 109-118).

En su edición de *Los baños de Argel*, Jean Canavaggio nos dice: «Como fruto de una experiencia insustituible, la del cautiverio, *Los baños de Argel* suele interpretarse como un testimonio de primer orden sobre la realidad argelina en tiempos de Cervantes». Sin embargo, el propio estudioso señala la importancia que tiene en esta obra la ficción y el uso de un «acervo de motivos previamente moldeados por múltiples tradiciones literarias y paraliterarias» (Cervantes: ed. Canavaggio: 1992: 20 y 23). Por su parte, Stanislav Zimic va más lejos y considera que Cervantes trabaja la comedia y desarrolla diversos episodios desde una perspectiva literaria más que cronística del cautiverio, y así mucho más significativa, que es la técnica propia de la comedia:

> comienzo del relato *in media res*, narración fragmentada, interrupciones continuas por los comentarios críticos de los oyentes y por la simultánea acción escénica, cronología invertida, compleja de los acontecimientos relatados, entrecruce con otras historias y acciones escénicas, a veces complementarias, etc. (Zimic: 1992: 151-152).

Desde el principio de la comedia con el rapto de los cristianos aparecen los personajes protagónicos de las dos tramas, por una parte, Costanza, precedida de los moros cargados de despojos, y tratada por estos como «perra» y escasa de ropas, lo que indica claramente su condición de cautiva, además sus palabras de adiós sirven para cerrar la presencia de los moros en las tierras cristianas.

MORO ¡Aguija, perra,
que el mar te aguarda!
COSTANZA ¡Adiós, mi cielo y tierra!
(*Los baños de Argel*, I, 109-110)[7]

Poco antes ha aparecido en escena otro personaje cuya historia será un referente contextual tópico del cautiverio: el enfrentamiento religioso. La escena se presenta así: sobre el tablado podemos suponer razonablemente, y de acuerdo con lo que pide Cervantes en la didascalia explícita, que habrá gritos, carreras, ruidos, teas, fuegos, sonidos que provienen del interior:

Éntranse. Suena dentro vocería de moros; enciéndese hachas, pónese fuego al lugar, sale un VIEJO *a la muralla medio desnudo y dice*:
(*Los baños de Argel*, I, 23)

En la galería sobre el vestuario, el Viejo, que aparece «medio desnudo», marca visual que indicaría lo sorpresivo de la acción de los corsarios llevada a cabo bajo el manto protector de la oscuridad nocturna, se convierte en la voz que explica lo que sucede y cuya acción lo define como personaje por la relación que establece con sus hijos a cuyo socorro se dirige[8].

VIEJO ¡Válame Dios! ¿Qué es esto?
¿Moros hay en la tierra?
¡Perdidos somos, triste!
¡Vecinos que os perdéis; al arma, al arma!
De los atajadores
la diligencia ha sido
aquesta vez burlada;
las atalayas duermen, todo es sueño.
[...]
¿No hay quien haga pedazos
esas campanas mudas?
¡A socorreros voy, amados hijos!
(*Los baños de Argel*, I-23-38)

Ambas tramas culminarán, después de diversos avatares, en la parte final de la comedia con la huida de don Fernando y Costanza y la muerte de Francisquito cuyos huesos de mártir lleva también el padre en su regreso a territorio cristiano.

[7] Todas las referencias de *Los baños de Argel* están tomadas de la edición ya citada de Jean Canavaggio. Indico la jornada con números romanos seguida del número de verso en arábigos.

[8] Aunque en las acotaciones el personaje siempre aparece identificado como Viejo, en las indicaciones del personaje que habla se le identifica como Padre.

Aun en este elemento temático existe una relación entre el Fénix de los Ingenios y el autor del *Quijote*, pues al representar el martirio del niño cautivo Francisquito en *Los baños de Argel*, Cervantes sigue muy de cerca un episodio parecido en la comedia religiosa de Lope titulada *El niño inocente de La Guardia* (c. 1594-1597), ahondando en el patetismo del niño cristiano cautivo que rehúsa renegar de su fe y muere crucificado (Weissberger: 2012: 143-170).

En esta escena, culminación de la trama paralela, se potencia su espectacularidad con el uso de espacios situados fuera de la escena estrictamente hablando, o sea aquellos que corresponden al vestuario y están por tanto ocultos y se muestran mediante el recurso de correr cortinajes. Este espacio se utiliza con la tortura y muerte de Francisquito por negarse a abjurar de su fe. Es claro que su uso tiene por objeto acentuar el dramatismo espectacular al tiempo que sugerir el espacio del retablo de iglesia con su significado ideológico.

> *Córrese una cortina; descúbrese* FRANCISQUITO *atado a una columna en la forma en que pueda mover a más piedad.*
> (*Los baños de Argel*, III, 2555)

Este espacio adjunto, aparentemente superado por la acción dinámica de la Comedia Nueva, potencia el sentido de la obra, tanto en el aspecto del dolor del cautiverio como en el sentido del conflicto religioso vigente en la oposición cristianos-moros.

Otro ejemplo de este desarrollo de las tramas lo tenemos en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, probablemente la obra que ha tenido una recepción más difícil y comentarios más ácidos por parte de la crítica moderna, la cual en algún momento ha pensado que podría ser una apresurada y deficiente refundición de *El bosque amoroso*, comedia mencionada en la *Adjunta del Parnaso* (Cervantes, ed. Sevilla Arroyo y Rey Hazas: 1987: 107). Sin embargo, más recientemente se ha empezado a ver desde otra perspectiva y se ha mostrado que posiblemente el rechazo crítico se deba a que la obra se aleja de lo que se esperaría dentro de los parámetros habituales del teatro áureo, pero que tiene una coherencia interna, muy en la línea de las propuestas literarias y teatrales cervantinas, en más de un sentido novedosas.

El complejo planteamiento temático y argumental presente en *La casa de los celos* se desarrolla en varias tramas, y es difícil y, desde luego, muy heterodoxo, pues en esta comedia conviven personajes extraídos de la épica *Chanson de Roland*, la canción de gesta medieval francesa por excelencia, pero desde la visión e interpretación de los italianos Ariosto y Boiardo, con el mago Merlín artúrico y el romancístico héroe castellano Bernardo del Carpio, con una doncella guerrera como Marfisa, personaje de *Orlando enamorado* y del *Orlando furioso*; con Lauso, Corinto y Clori, pastores enamorados dignos de una égloga bucólica, junto a un rústico pastor y un vizcaíno de comedia que hace del equivalente del gracioso de tradición lopesca; con seres mitológicos como Venus y

Cupido con apariciones espectaculares dignas del teatro palaciego y con una serie de alegorías (más propias de la poética teatral previa a la comedia nueva lopesca) que van de la Curiosidad y la Desesperación a los Celos y Castilla.

Los temas y motivos, muchos de ellos tomados de la tradición literaria que, como hemos mencionado, llegaba al Barroco desde distintos géneros y periodos, estructuran una multifacética historia o trama múltiple de amor, celos, fama, honor, vasallaje y exaltación castellanista. Pero, por otro lado, y desde una perspectiva espectacular, *La casa de los celos* es también una comedia de tramoya y magia donde las apariciones y desapariciones configuran los cruces de una triple trama y apoyan el punto de vista, posiblemente paródico, de tradiciones y tópicos caballerescos y pastoriles.

El espacio dramático de la comedia, a pesar de su apariencia realista, está más cerca del lugar simbólico y de la metáfora literaria:

> C'est une architecture identique que met en jeu *La casa de los celos*. Engagée et suspendue dans le lieu conventionnel qu'est le palais de Charlemagne, l'action se déroule dans le cadre ambigu de l'Ardenne: forêt concrète, en un sens, qui renvoie à une realité géographique; forêt symbolique, en même temps, puisqu'elle recèle en son sein la Demeure de la Jalousie et que magicien, allégories et divinités mythologiques s'y donnent rendez-vous (Canavaggio: 1975: 312).

Sin menoscabo de esta nostalgia y de la crítica que nuestro autor hace en muchas ocasiones a la tramoya, Cervantes no puede sustraerse a la espectacularidad que permite la maquinaria teatral, y mucho menos cuando la obra se desplaza a los terrenos de lo maravilloso y la magia, y así «la empleó en alguna de sus obras, y muy especialmente en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, obra que debe mucho a la tradición cortesana, tanto en su vertiente de fasto como en la de las églogas teatrales pastoriles-mitológicas» (Ferrer: 1991: 98).

A final de cuentas, la obra desarrolla varias tramas: la historia de Angélica, Roldán y Reinaldos, la de Lauso, Corinto y Clori, ambas amorosas, pero también la épica de Carlomagno y Bernardo del Carpio con la exaltación de Castilla. Historias que le sirven a Cervantes para hacer gala de espectacularidad palaciega, magia, fantasía, ironía y parodia de lo pastoril y lo caballeresco.

En otra comedia, *El laberinto de amor*, lo que hace Cervantes es llevar hasta sus últimas posibilidades los planteamientos habituales del subgénero de la comedia que se apoya en el recurso del enredo, así, la tópica trama amorosa doble, en este caso se vuelve triple; la falsa acusación contra una inocente Rosamira es en cierto sentido verdadera, ya que efectivamente ella mantiene relaciones con Dagoberto, personaje que públicamente la deshonra y entonces aparentemente sería un caballero indigno; el amor, por medio de tres intrigas amorosas, es el motor de todas las acciones de la comedia, intrigas que contradicen tópicos y códigos de valores comúnmente aceptados por la sociedad: respeto a la voluntad paterna, defensa de la honra, recato femenino, etc., y la

confusión u ocultamiento de identidades por medio del disfraz se multiplica con mujeres vestidas de hombres (como pastores o estudiantes), nobles en traje de campesino, un personaje suplantando a otro: Porcia haciéndose pasar por Rosamira, etc. Así *El laberinto de amor* cuenta a un tiempo las historias de Dagoberto-Rosamira, Manfredo-Julio y Anastasio-Porcia.

Pero Cervantes no sólo multiplica las tramas, también puede, a partir de una sola, desgajar secuencias o episodios que tienen por centro a un personaje y a una forma de actuar y se convierten en una especie de micro tramas alternativas. Es el caso de *La entretenida*, comedia en la cual Marcela se cree amada por su propio hermano; Cardenio que se hace pasar por don Silvestre de Almendárez; don Ambrosio que confunde a Marcela y la fregona Cristina que da alas a las intenciones de Ocaña, lacayo, Quiñones, paje, y Torrente, criado de Cardenio. En el final de la comedia se explica algo de la intención cervantina, parodia de los finales matrimoniales tan comunes en las comedias de capa y espada:

OCAÑA Esto en este cuento pasa:
los unos por no querer,
los otros por no poder,
al fin ninguno se casa.
Desta verdad conocida
pido me den testimonio;
que acaba sin matrimonio
la comedia entretenida.
(*Éntrase*)
(*La entretenida*, III, 3080-3087)

Finalmente, *Pedro de Urdemalas*, la comedia que completa las ocho nunca representadas, tiene dos intrigas que casi se desarrollan cada una por su cuenta, pero unidas por la coincidencia en el espacio dramático, pues por una parte está la historia vital de Belica, presentada como una gitana, aunque es de alta cuna, y por otra las astucias, engaños, ingenio y desventuras de Pedro de Urdemalas, personaje de la tradición folclórica presente en casi todo el ámbito hispánico peninsular y americano. Y, desde luego, un triple contexto: el rústico de Pedro, el marginal de Maldonado, conde de gitanos, y el cortés del rey y la reina. En esta comedia son las transformaciones de los personajes las que juegan el papel estructurante, de los disfraces y engaños de Pedro hasta transformarse en cómico, en representante llevado al mundo del teatro, y de Belica pasando a ser de joven gitana a princesa. Cervantes muestra en esta comedia su propio universo teatral que conserva desde algún modo de estructura episódica, herencia de la etapa prelopista, hasta la renuncia a los tópicos de la Comedia Nueva pasando por la ausencia de parejas de damas y galanes, el matrimonio conclusivo o la presencia del gracioso. Los referentes caros a Cervantes también están presentes: el mundo rural, la tradición y los gitanos.

Las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* son una manifestación no solo de la creatividad personal sino también de la poética de

un hombre para el que el teatro fue un referente fundamental y cuyos recursos empleó en toda su obra literaria en distintos momentos, y ya que esta visión la da a conocer como un conjunto puede resultar iluminador verla globalmente y no aisladamente revisando solamente lo que sucede en cada comedia, de ahí esta revisión general a propósito de la multiplicación de las tramas.

Cervantes, aunque pertenecía literariamente a una generación anterior a muchos de sus contemporáneos, preceptivamente su teatro no estaba anclado en las concepciones de esta y así hacía decir a uno de sus personajes (modélicamente perteneciente a esa poética) en una de las comedias del volumen de 1615:

COMEDIA Los tiempos mudan las cosas
y mejoran las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en estos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto
y otros griegos que tú sabes.
(*El rufián dichoso*, II, 1229-12340)

Y es en esta línea de cambio en la que una visión de su obra dramática puede resultar más enriquecedora. En este sentido podemos plantear que el manejo, por parte de Cervantes, de algunas técnicas de la Comedia Nueva como la doble o múltiple trama no necesariamente hay que verlo en exclusiva como una influencia de la poética lopesca, sino que es posible que tales características se deban al desarrollo de principios teatrales propios manejados por Cervantes desde una mentalidad barroca personal y general.

Habría que recordar que esta pluralidad de historias, a la luz de algunos conceptos como los sintetizados por Luciano Anceschi (1991: 194), que el teatro barroco –en realidad remitiéndose a principios clásicos para los que el arte es imitación– se puede considerar también «como imitación de acciones humanas de la vida real, de las costumbres nacionales en la experiencia de poesía popular, en la liberación de las tres unidades, y propuso la poética de un naturalismo nuevo, extraordinariamente abierto y capaz de comprender toda sutil especulación y fantástica invención».

No hay que olvidar que «Aunque creador de la novela moderna, Cervantes era un hombre de teatro preocupado, y aun obsesionado, por él, y más por el fracaso ante la comedia nueva lopesca» (Diez Borque: 1999: 18), de ahí que su propia producción dramática no pudiera estar aislada de su contexto teatral y que sus obras también pudieran ser una propuesta sobre cómo hacer teatro.

Al fin y al cabo, el teatro, al representar historias, nos las cuenta y en este sentido no puede ser monocorde, como no es monocorde la realidad, de ahí que para Cervantes fuera casi natural el contar –representar– varias historias a un tiempo y de ahí la multiplicidad de tramas en sus comedias.

AURELIO GONZÁLEZ
EL COLEGIO DE MÉXICO

BIBLIOGRAFÍA

ANCESCHI, Luciano. (1991) *La idea del Barroco*. Madrid. Tecnos.

AVALLE ARCE, Juan Bautista. (1959) «On *La entretenida* of Cervantes». *The Modern Language Notes*. LXXIV. 418-421.

CERVANTES, Miguel de. (1987) *Teatro completo*. ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona. Planeta.

CANAVAGGIO, Jean. (1975) «Le décor sylvestre de *La casa de los celos*: mise en scène et symboles». *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Haïm Vidal Sephiha (Ed.). Paris. Éditions Hispaniques. T. I, 137-143.

CANAVAGGIO, Jean. (1977) *Cervantès dramaturgue. Un thèâtre à naître*. Paris. PUF.

CASALDUERO, Joaquín. (1974) *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid. Gredos.

CLAYDON, Ellen. (1970) *Juan Ruiz de Alarcón: Baroque dramatist*. Madrid. Castalia.

COTARELO Y VALLEDOR, Armando. (1915) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

DIEZ BORQUE, José María. (1999) «La historia del teatro según Cervantes». *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (Coords.). Murcia. Universidad de Murcia. 17-54.

FERRER, Teresa. (1991) *La práctica cortesana de la época del emperador a Felipe III*. London. Tamesis.

GONZÁLEZ, Aurelio. (1993) «Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes». *El escritor y la escena*. Ysla Campbell (Ed.). Ciudad Juárez. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 95-103.

GONZÁLEZ, Aurelio. (1999) «*Los baños de Argel*. Espacio e ideología». *El escritor y la escena VII. Dramaturgia e Ideología*. Ysla Campbell (Ed.). Ciudad Juárez. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 109-118.

GRANJA, Agustín de la. (1989) «El actor y la elocuencia de lo espectacular». *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. José María Díez Borque (Ed.). London. Tamesis. 99-120.

KOWSAN, Tadeusz. (1992) *Literatura y espectáculo*. Madrid. Taurus.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (1986) «Los escenarios teatrales del *Quijote*». *Anales Cervantinos*. XXIV. 27-46.

WARDROPPER, Bruce. (1973) «Comedias». *Suma cervantina*. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward Riley (Eds.). London. Tamesis. 147-169.

WEISSBERGER, Barbara F. (2012) «'Es de Lope' child martyrdom in Cervantes's *Los Baños de Argel*». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*. 32. 143-170.

ZIMIC, Stanislav. (1992) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Castalia.

Isabel Lozano-Renieblas
Admiración y tragicomedia en el *Quijote*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 187-203

ADMIRACIÓN Y TRAGICOMEDIA EN EL *QUIJOTE*

En el episodio del Caballero del Verde Gabán, Cervantes sitúa frente a frente a don Quijote y a don Diego de Miranda sin más preámbulos y cortesías que la admiración que en ambos despierta la presencia del otro. Cuando los dos caballeros se cruzan en el camino, el del Verde Gabán apenas si se detiene para saludar, por temor a que su yegua tordilla alborote a Rocinante. Pasa de largo y ni siquiera repara en la presencia de don Quijote. Es este último quien lo llama y lo invita a proseguir el camino en compañía. Se produce entonces una fascinación compartida de la que participa el lector:

> Detuvo la rienda el caminante, admirándose de la apostura y rostro de don Quijote, el cual iba sin celada, que la llevaba Sancho como maleta en el arzón delantero de la albarda del rucio; y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde, pareciéndole hombre de chapa [...]. Lo que juzgó de don Quijote de la Mancha el de lo verde fue que semejante manera ni parecer de hombre no le había visto jamás (Quijote II: 16: 820).

Razón tiene don Quijote para admirarse ante un caballero cuyo apellido pregona los vinculos con lo admirable[1], porque no deja de tener cierto aire de misterio, acaso nunca comprendido del todo, este encuentro azaroso. Don Quijote viene a turbar la paz de una casa bien ordenada y de un personaje cuyo perfil afable, sencillo y honesto lo retrata como hombre de bien, como perfecto ciudadano. La discreción modélica del caballero perturba a don Quijote de la misma manera que el disparate, la impetuosidad y su errático proceder conmociona la conciencia de don Diego de Miranda: dos formas de

[1] «Miranda» es un derivado del verbo latino *mirari*, que significa admirarse, asombrarse o admirar . A pesar de que esta acepción se ha perdido, en la actualidad todavía se conserva en derivados como maravilla (de *mirabilis*) y milagro (de *miraculum*) (Corominas-Pacual: 1987, bajo *mirar*).

comprender el mundo antagónicas para la mayoría, y para los menos, complementarias. No es nuestro propósito detenernos en el análisis pormenorizado de este encuentro; tan solo pretendemos acercarnos al comportamiento de la admiración como punto de intersección entre la seriedad y la risa en el *Quijote*. Si lo hemos elegido como punto de arranque y a modo de ejemplo al final en este trabajo es porque revela como ningún otro la trayectoria de la admiración y nos permite explicar el cambio que se opera de la comicidad burlesca de la Primera parte a la tragicomómica de la Segunda. Pero antes de abordar cómo la seriedad permea el tejido cómico del *Quijote*, conviene hacer algunas precisiones sobre la evolución del concepto de *admiratio* hasta la época de Cervantes.

El debate sobre la admiración

La *admiratio* es un concepto muy escurridizo y con perfiles poco claros pues tiende a confluir con la maravilla o lo sobrenatural. Admite desde formulaciones de alcance filosófico hasta las meramente retóricas, porque, como decía Gracián, «si la admiración es hija de la ignoracia, también es madre del gusto» (Armisen: 1986: 205). El concepto de *admiratio*, aunque no formaba parte de las pasiones clásicas del alma, quedó fijado ya desde la Antigüedad, que lo vinculó a la filosofía, a la poética y a la retórica, hasta convertirse en el Renacimiento en uno de los fines de la poesía. Una primera corriente concibe la admiración como fuente del conocimiento. Para Platón, la admiración es el origen de la filosofía (*Teeteto* 155d) y, a decir de Aristóteles, lo que impulsa a los hombres al conocimiento (*Metafísica*, libro II).

La segunda corriente tiene como punto de partida la *Poética*. Para Aristóteles la admiración no constituye en sí un fin del arte. De haberlo sido habría entrado en contradicción con su concepto de la imitación o verosimilitud. No obstante, Aristóteles recomienda la necesidad de crear admiración mediante lo maravilloso o irracional en la épica (*Poética* 1460a, 12-17). En la tragedia, sin embargo, el temor y la compasión se erigen en los principales agentes que generan admiración «cuando se presentan contra lo esperado», porque lo fortuito maravilla más «cuando parece hecho a intento» (*Poética* 152a, 1-10). Para los géneros elevados, es decir, para la tragedia y para la epopeya, la admiración radica en lo irracional, en el temor o en la compasión. En ambos géneros la admiración se comprende como una categoría del arte, pero ocupa un lugar secundario, subordinado respecto a la imitación.

En el Renacimiento, emerge una tercera corriente que, por una parte, añade a los fines horacianos de la poesía, *docere* y *delectare*, primero, el *movere* de la tradición retórica y, posteriormente, la *admiratio* (Weinberg: 1961: 150-51; Riley: 1963: 174 y ss.). Por otra, comprenderá la admiración como una categoría no solo de los géneros canónicos, sino que ampliará su dominio a los géneros cómicos, en un esfuerzo por completar, apoyándose en la tradi-

ción retórica, aquello que había quedado opaco o estaba incompleto en la *Poética* de Aristóteles. De hecho, uno de los cambios más significativos que introdujeron los comentaristas de Aristóteles en el ámbito de la poética fue dar primacía a la audiencia. Cuando Robortello escribe el primer comentario extenso sobre la *Poética* de Aristóteles (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*. 1548) está fuertemente influenciado tanto por el *Ars poetica* de Horacio como por los retóricos griegos y latinos (Weinberg: 1961: 66). La unidad artística que se sobrentendía en la poética parece ceder ante la posibilidad de persuadir y admirar a la audiencia, no ya mediante el todo, la obra de arte en su conjunto, sino a través de las partes. De ahí que un aspecto que en Aristóteles tenía una importancia secundaria en los comentaristas que siguieron a Robortello cobró cada vez más relevancia.

Para Robortello, una de las fuentes de placer es la admiración ante lo maravilloso y el asombro que provoca lo inesperado. No se le escapó al comentarista de Aristóteles la dificultad que entrañaba hacer compatible admiración e imitación o verosimilitud (Weinberg: 1961: 397; Riley: 1963: 174). Minturno añadió la admiración a los fines clásicos de la poesía (Weinberg: 1961: 737-739; Herrick: 1947: 224); y un tratado de tanta influencia y autoridad como *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero (1561) se fundamenta sobre la idea de que la poesía, concebida como lenguaje, debe orientarse tanto al objeto del arte como al sujeto; esto es, al efecto de placer y utilidad que produce en la audiencia (Weinberg: 1961: 743-750). Ni que decir tiene que hubo antecedentes a los escoliastas de la *Poética* que trataron el tema de la admiración, como es el caso de Pontano, que la considera una de las diferencias entre el poeta y el orador (Vega Ramos: 1992: 35). Podrían aducirse más ejemplos pero los mencionados son suficientes para mostrar que el interés que suscitó la admiración, a medida que avanzaba el siglo XVI, respondía a cambios de calado en el dominio del arte que se dejarán sentir en la centuria siguiente.

Esta tercera corriente, fuertemente influida por la retórica, como ha mostrado Marvin Herrick (1947), reformuló el concepto de *admiratio* en el Renacimiento. Apoyándose en la tesis que Cicerón defiende en *De partitione oratoria*, introducirá una peculiar característica: la novedad como una de sus fuentes[2]. La admiración que provoca lo nuevo o lo inesperado fue uno de los fundamentos sobre los que se apoyaron los teóricos renacentistas en su revisión de la teoría aristotélica de lo cómico basada en lo ridículo. La novedad no solo permitió ampliar el dominio de lo cómico sino también vino a desplazar de manera paulatina la comprensión aristótelica de lo cómico limitada a

[2] «Fit etiam suavis oratio cum aliquid aut invisum aut inauditum aut novum dicas. Delectat enim quidquid est admirabile, maximeque movet ea quae motum aliquem animi miscet oratio, quaeque significat oratoris ipsius amabiles mores» (*De partitione oratoria*: § 22, 328).

lo feo. Los teóricos renacentistas se dieron cuenta de las limitaciones que tenía la teoría aristotélica de lo ridículo y se vieron en la necesidad de dar respuesta a lo que ya era un hecho en el dominio de la estética. El quicio sobre el que se articuló esta ampliación fue la incorporación del binomio admiración-novedad, que abriría el campo de lo cómico a un mundo de variadas posibilidades, entre ellas, la confluencia con la seriedad. La poética tuvo que buscar acomodo a una amplia gama de géneros literarios que no pertenecía estrictamente al dominio de lo bajo pero que tampoco cabía en los géneros elevados. Me refiero a los géneros en proceso de formación que desarrollan una estética del presente o de lo cotidiano. A pesar de la teoría retórica de los tres estilos, el dominio literario se distribuía, de hecho, en dos grandes bloques: los géneros elevados y los géneros bajos. La gama intermedia no tenía una ubicación clara, pues oscilaba entre acercarse a los elevados (la novela de caballerías o la novela de aventuras se consideró épica) o a los géneros bajos (el género pastoril pasó por ser un género bajo). La ausencia de una formulación exhaustiva propició que los comentaristas de Aristóteles buscaran completar la teoría de lo cómico, mirando alternativamente hacia los preceptos de la tragedia y de la retórica.

De todos ellos, quien reflexionó con mayor claridad y profundidad sobre la ampliación de lo cómico fue Vicenzo Maggi. A diferencia de Robortello, que se había apoyado en la tragedia, Maggi construye su teoría de lo cómico a partir del objeto de la comedia, esto es, de lo ridículo (Vega Ramos: 1993: 1109). En su tratado *De ridiculis* parte de la idea aristotélica de lo cómico como defecto o fealdad sin dolor y propone que la fealdad solo provoca risa si media la admiración. La base de su argumentación que le permite fundamentar su teoría procede de la retórica ciceroniana. Para Maggi, Cicerón[3], que trató el tema de la risa desde una perspectiva mucho más amplia y flexible que Aristóteles, propuso un tipo de comicidad sin fealdad, como el contento que trae consigo la vista de nuestros seres queridos. No puede haber comicidad, según Maggi, si no media la admiración y lo nuevo. No importa lo gracioso que sea un chiste; si se oye muchas veces, pierde la gracia y provoca fastidio, porque la repetición destruye el efecto de lo cómico (*De ridiculis* §15). Los tres componentes esenciales de lo cómico son, para Maggi, fealdad sin dolor, novedad y admiración (*De ridiculis* §19)[4]. La importancia de comprender la admiración como componente de los géneros cómicos significaba, de hecho, aplicar al ámbito de la risa una categoría que hasta entonces había sido patrimonio de la seriedad, con el propósito de ensanchar los estre-

[3] Véase *De oratote* (II: 58: 236).

[4] La novedad se manifiesta primero como un intruso de la tradición, un elemento foráneo y como tal cómico. Calandrino es el personaje que mejor encarna esta idea de la novedad como componente cómico y opuesto a la tradición. Lo describe Boccaccio como hombre simple y de nuevas costumbres (*Decamerón* 8, 3).

chos límites de lo feo y ampliar su dominio. Si, para la Antigüedad, el defecto sustentaba lo cómico, a medida que nos acerquemos al siglo XVII lo cómico pasará a esbozarse con una sonrisa. La alegría o el placer se erigen en los pivotes sobre los que gravita la nueva noción de lo cómico, que trasciende, para los pensadores humanistas, el mero acto de reír a carcajadas. Lo cómico se diluye en un concepto más amplio que abarca el disfrute como actividad del espíritu[5].

Esta panorámica que he trazado hasta aquí en apretada síntesis sobre el debate y la ampliación de lo cómico en el Renacimiento permite comprender mejor la operación Hércules, y tomo prestada la expresión de Anthony Close (1993: 89), que Cervantes se propuso llevar a cabo en el dominio de lo cómico. De hecho, el comportamiento del binomio admiración-novedad parece anunciar el inicio de un cambio de sensibilidad hacia lo cómico, cuyo cenit situaba Close en torno a 1600. Este cambio puede rastrearse observando el comportamiento de la admiración a lo largo de los dos *Quijotes*. La seriedad avanza lenta pero acaba permeando todo el tejido cómico de la obra. Las diferencias ante lo cómico que separan las dos partes de la novela van desde la inevitable aceptación del defecto como integrante de la comicidad bufonesca hasta la progresiva humanización de la figura cómica.

En el arranque del *Quijote* de 1605 predomina una idea residual de lo cómico, marcada por el binomio admiración-novedad y asociada, no solo pero sí fundamentalmente, a lo bajo, a lo ridículo, en definitiva, a las burlas que reciben caballero y escudero. Lo que provoca admiración en los primeros capítulos del *Quijote* de 1605 es la novedad o sorpresa ante el despropósito,

[5] Este giro hacia una comprensión de lo cómico como alegría se había producido de hecho en el dominio socio-cultural. Se percibe muy bien la nueva sensibilidad en la evolución que sufre el vocablo *ocio* u *ociosidad*, que va perdiendo la connotación peyorativa que concontramos en el *Tesoro de la Lengua Castellana* o en el conocido refrán «la ociosidad es la madre de todos los vicios», hasta aceptar el ocio como «diversion u ocupación quieta: especialmente en obras de ingenio», que encontramos en el *Diccionario de Autoridades*. Pedro Mexía le dedica el capítulo XXXII de la primera parte de su *Silva de varia lección* a las bondades del trabajo frente a los males que trae la ociosidad. En él explica los efectos de la inacción en la naturaleza: «con la ociosidad se daña la complisión, se corrompen los buenos humores, hácense señores los malos». Huyamos de la ociosidad, escribe Mexía. La recreación es lícita pero «se ha de tomar para volver mejor al trabajo» porque «quien quita el trabajo, quita el descanso» y «El que nunca cansó ni trabajó, en ningún descanso puede tomar entero gusto» (*Silva de varia lección* I, XXXII). El termino *ociosidad* no denota, en resumidas cuentas, descanso sino inacción (Chartier: 2005: 133 y ss.). El *Tesoro de la Lengua Castellana* registra una escueta entrada en la que se limita a decir que la palabra *ocio* no es tan usada como *ociosidad*, remitiendo a su etimología latina, para terminar definiendo *ocioso* como aquel que no se ocupa en cosa alguna. Sesenta años después, Juan de Zabaleta vincula claramente el vocablo *ocio* al placer: «El ocio no es no hacer nada, porque éste es el ocio de muertos, sino hacer algo que deleite o que no fatigue» (*El día de fiesta por la tarde*: 387).

a través de un discurso regido por la retórica del disparate, por la desproporción del aspecto físico de la estrafalaria y contrahecha figura de don Quijote y, las más de las veces, por un comportamiento desatinado y fuera de lugar. Los pastores que se dirigen al entierro de Grisóstomo, encabezados por el discreto y alegre Vivaldo, cuando lo oyen hablar «acabaron de enterarse [...] que era don Quijote falto de juicio y del género de locura que lo señoreaba, de lo cual recibieron la mesma admiración que recibían todos aquellos que de nuevo venían en conocimiento» de su locura (*Quijote* I: 13: 151). Los frailes benitos contra los que don Quijote arremete con furia y denuedo, convencido de que han raptado a las señoras princesas, añaden, a las desconcertadas razones del caballero, el desaliñado porte, porque «se quedaron admirados así de la figura de don Quijote como de sus razones» (I: 8: 109). Asimismo, la ventera y Maritornes, como las mozas del partido de la primera venta, se admiran del extraño discurso «que así entendían como si hablara en griego» (I: 16: 185). Esta admiración bufonesca (admiración negativa la denominó Eduardo Urbina: 1989: 25) no está exenta de un marcado grado de violencia, porque, como ha mostrado Bénédicte Torres y Michèle Guillemont (2008), el *Quijote* alberga en su seno una extraordinaria violencia verbal y física, ejercida contra la pareja protagonista, pero también contra todo aquel que contraríe los dislates caballerescos de don Quijote. El ventero y cuantos salen a su encuentro se mofan de las debilidades y defectos de un loco y le siguen la corriente para divertirse a su costa. En el entremesil episodio de Maritornes (I: 16), todos los personajes parecen aquejados de un frenesí colectivo como si se hubieran contagiado de la furia de don Quijote (Torres y Guillemont: 2008: 737). Bien lo sabían los lectores de la primera parte, que rechazan sin contemplaciones este tipo de excesos. En el capítulo III del *Quijote* de 1615, Cervantes se inventa un lector ideal, encarnado en la figura de Sansón Carrasco, que pasa revista al *Quijote* de 1605. Cuando el bachiller le informa a don Quijote que se ha impreso su historia, menciona, entre las quejas de los que la han leído, «que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote» (II: 3: 707-708). Esta comicidad basada en la agresión al contrario responde a la noción aristotélica de lo cómico basado en el defecto y es deudora de una sociedad que no solo tolera la violencia sino que la aplaude y se regocija con sus excesos, al considerarla parte integral de la interrelación entre individuos. El siglo XVII, y con él Cervantes, como muestran las constantes recomendaciones encaminadas a moderar las burlas en los manuales de cortesía, cuestiona cada vez más esta comicidad. Con ello no quiero decir en modo alguno que lo cómico-bufonesco, que hacía de los defectos corporales o de la pertenencia a determinados oficios diana de todo tipo de bromas, desaparezca. Por el contrario, convivirá con otras formas de entretenimiento y aun pervive, me atrevería a decir, en la actualidad, sobre todo, en zonas rurales. La comicidad bufonesca seguía estando muy viva en los entretenimientos con que se solazaban nobles y cortesanos, como muestra la predilección de los

monarcas por los llamados «hombres de placer»; oficio que desempeñan don Quijote y Sancho en el palacio ducal. Estos palos que tanto desagradaban a los lectores del primer *Quijote* muestran la cara más visible de una comprensión de lo cómico que se percibía como caduca[6] y Cervantes, consciente de las constricciones que le imponía reducir lo cómico a lo feo, busca liberarla del pesado legado de las chocarrerías del bufón.

La admiración y la alegría juntas

El cambio de rumbo de esta concepción de lo cómico basada en la admiración que provoca la novedad o sorpresa ante el defecto comienza a perfilarse ya al final de la primera parte, en el conocido discurso del canónigo de Toledo. En su crítica de las novelas de caballerías, el canónigo sienta los presupuestos de las obras de ficción al proponer que «admiren, suspendan, alborecen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas» (I: 47: 549). Llama poderosamente la atención que emplee el binomio admiración-alegría para referirse a la ficción ideal, siendo que su ideario cabría encuadrarlo en la corriente aristotélica. Admiración y alegría pertenecían, en el ámbito del pensamiento aristotélico, a dos dominios que se percibían separados. A ello, acaso, responde la dificultad que ha tenido la crítica para explicar el pasaje. Alban Forcione, que le dedicó un extenso comentario, intentó explicar la contradicción recurriendo a la ambivalencia pero sin dar una solución convincente (Forcione: 1970: 125-127). Eduardo Urbina, en un interesante artículo sobre la admiración, va un paso más allá, y tomando como punto de partida la ambivalencia que propone Forcione relaciona la admiración con lo cómico (Urbina: 1989)[7]. El discurso del canónigo ha tenido una importancia capital en la comprensión de la estética de Cervantes pues ha dado lugar a dos premisas que en la actualidad parecen incuestionables y son aceptadas por la mayoría de la crítica cervantina. La primera asume que la voz del canónigo representa, en palabras de Forcione, «Cervan-

[6] En este modelo de comicidad se incardina la costumbre de motejar, tan del gusto de los cortesanos, que se divertían inventando juegos verbales para herir al contrario, porque si por algo se caracteriza la cultura cortesana es por el cultivo del arte de la conversación y de la seducción verbal. El mismo vocablo que designa el pasatiempo de zaherir verbalmente al adversario, *motejar*, significa señalar los defectos ajenos o como registra el *Diccionario de Autoridades*: notar, censurar las acciones de alguno con apodos o motes.

[7] Eduardo Urbina es el único, que yo conozca, que propone una solución al problema desde una comprensión de la admiración como categoría de los géneros cómicos. Distingue entre admiración positiva (la de los géneros serios), admiración negativa (lo cómico bufonesco) y la admiración ambivalente (se dan las dos anteriores conjuntamente). Sin embargo, acepta implícitamente la supeditación de la admiración a la verosimilitud (1989).

tes most complete and profound statement of a theory of literature» (Forcione: 1970: 91). La segunda, de mayor alcance, presupone que Cervantes compartía con Tasso la necesidad de armonizar verosimilitud y admiración (Forcione: 1970: 96-103; y Riley: 1963: 175; Riley: 1981: 278 y ss). En el pasaje que nos ocupa se ha interpretado la admiración en su sentido más estrecho, tal como la entendía la correinte aristotélica, esto es, como categoría de los géneros serios, subordinada a la verosimilitud. Pero acaso no esté de más recordar que este dogma de reducir la ficción cervantina a la verosimilitud es una construcción crítica, una corriente dominante pero no la única. Baste decir que Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* advertía, a própósito de este pasaje, que Cervantes tenía una comprensión clarividente de las leyes de la novela, a la que se resistía a encerrar en los estrechos moldes del realismo (1896: cap. X: 396). La explicación aristotélica no es la única posible, pues cabe interpretar también el fragmento a la luz de la nueva sensibilidad hacia lo cómico que admitía la admiración como una de sus premisas. Con idénticas palabras definía, Gerolamo Fracastoro, la risa: «un movimiento compuesto de admiración y alegría»[8]. Y en términos muy parecidos se expresaba también Laurent Joubert en su *Tratado de la risa*, sustituyendo admiración por tristeza, de modo que la risa deviene, para él, en una mezcla de alegría y tristeza (Joubert: 2002: cap. X-XVI).

Risa de jimia

Otro momento en el que Cervantes o, por mejor decir, Cide Hamete relaciona la admiración con lo cómico es el capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote*. Cide Hamete exhorta al lector para que se ría de los sucesos del gobierno de Sancho y de las aventuras amorosas de don Quijote con Altisidora:

> Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche, que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa (II: 44: 1072).

Riley, que estudió con detenimiento el pasaje, puso esta cita como ejemplo de antítesis entre admiración y risa. El cervantista británico (1963:176)[9] distin-

[8] «Est autem risus compositus ex admiratione et laetitia motus» (*De la simpatía y antipatía*: cap. 20: 80).

[9] Un primer acercamiento a la admiración en la ficción cervantina lo efectúa en el capítulo 3 de *Teoría de la novela en Cervantes* (1981).

gue tres tipos de admiración poética para los géneros serios: la que viene dada por lo nuevo y excepcional, que parece identificar con lo maravilloso o milagroso y que se opondría a la verosimilitud; la que se manifiesta como efecto de la belleza; y la intelectual, que aparece como origen de la filosofía o como fuente del conocimiento humano en el *Criticón* de Gracián. No contempla –sería más exacto decir que menciona muy de pasada y sin concederle mayor interés– la admiración como componente de los géneros cómicos. Argumentó, aunque sin mucha convicción, que ningún teórico español había relacionado la admiración con la risa. Aunque alguna reserva muestra cuando apostilla que «sería mucho aseverar que un escritor como Cervantes no se hubiera dado cuenta de esto» (179). Edward Riley, como también Eduardo Urbina (1989: 18), lee la frase como disyuntiva. Sin embargo, no faltan ejemplos en el *Quijote* con sentido de distributiva inclusiva, es decir, incluyendo los dos terminos de la distribución, o incluso en relación sinonímica[10]. En este último sentido la interpreta Clemencín, quien se preguntaba por la relación que había entre la admiración y la risa de jimia, para apostillar acto seguido: «Por lo demás dijo bien Cervantes que los sucesos de don Quijote se han de celebrar o con admiración o con risa; y por mejor decir, frecuentemente con una y otra, porque lo sublime del ridículo excita ambas a un mismo tiempo» (Clemencín: 1966: 1767: nota 14). Tampoco la última edición del *Quijote* de la Real Academia Española explica lo que Cervantes quiso decir con risa de jimia.

Veinticuatro años después de la publicación del *Quijote*, Francisco Vico y Artea, regente sardo para Cerdeña en el Consejo de la Corona de Aragón desde 1627, escribió una *Historia general de la isla y reino de Sardeña* donde explica la expresión utilizada por Cervantes. Vico se detiene en revisar los orígenes del adagio *sardonius risus*, conocido desde Hesiodo. En su escrito recoge las dos explicaciones clásicas que relacionan la expresión con Cerdeña. La primera atribuye el origen de la expresión a los efectos de la hierba sardonia (*ranunculus sceleratus* o apio de la risa), un potente veneno que provoca algo parecido a un ataque de risa por la contracción espasmódica de los músculos faciales. La segunda explicación está relacionada con la risa contra natura que emitían los parricidas ante el sacrificio de sus progenitores. Ni la explicación de la bárbara costumbre cartaginesa ni la de la hierba venenosa convencen a Vico. Por ello formula su propia hipótesis y conjetura que los orígenes del adagio debieron de estar relacionados con el culto que los sardos

[10]En el capítulo XIX de la segunda parte del *Quijote*, al salir don Quijote de la casa de don Diego de Miranda se encuentra «con dos como clérigos o como estudiantes», aquí «o» tiene claramente sentido inclusivo, esto es, debe leerse «como clérigos y como estudiantes». Un caso aun más claro se encuentra en el pasaje donde don Quijote habla de las relaciones paterno-filiales: «los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida» (II, XVI, 825). Sobre las distributivas inclusivas, remito a *Nueva gramática de la Lengua Española*: 613-614.

rendían a la diosa Diana con animales de risa fingida, como el mono, porque «lo mismo es decir que es una risa fingida, o risa de simia, y el adagio *sardonius risus* (como quiere Manuzio) fue impuesto para significación de risa fingida» (Vico: I: cap. 9: 117).

El que rie con *risa de jimia* o *sardónica* simula la risa[11], como comenta Laurent Joubert, en su *Tratado de la risa* a propósito de los diferentes tipos de risa, «solo estira los labios, pues por dentro le domina la cólera o la tristeza (Joubert: 2002: 121). Y es que desde la Antigüedad, el mono está ligado a la risa y al histrionismo. Representaba la imagen invertida de lo humano, donde se daban cita todo tipo de rasgos negativos, que iban desde la mentira hasta la encarnación de las pasiones dionisíacas (afición a la embriaguez, tendencia a la pereza o inclinación a la lujuria, entre las más repetidas)[12]. Le seguía, en el elenco de defectos que adornaban su comportamiento, su identificación con lo demoníaco, debido a su gran capacidad mimética, como atestigua el principio «ars simia naturae» (Curtius: 1990: 538-40; Janson: 1952: cap. X)[13]. El mono no era útil al hombre, como otros animales domésticos. Así lo explica Filippo Picinelli en su *Mundus simbolicus* y, por eso, de él puede decirse *risui non usui*, como reza el emblema, porque al igual que los mimos, los monos actúan movidos por el afán de hacer reir y de la burla, y solo sirven para satisfacer la vanidad humana (Janson: 1952: 203). Todavía en la segunda mitad del siglo XVI, Benardino Gómez de Miedes en sus *Comentarios sobre la sal* se hace eco de esta larga tradición de la relación del mono con la risa:

> Sobre este animal Hipócrates dijo que era una criatura risible cubierta de un cuerpo risible y por ello se considera como un mimo o bufón del hombre, pues no hay en él ningún gesto, ningún movimiento o esfuerzo que, por el hecho de reproducir los de los humanos, no provoquen la risa de los hombres (Gómez de Miedes: 2003: XXIII. 4: 753).

---

[11] Ugo, en la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, comenta sobre la risa sardónica que es risa de mofa o burlona, como la del conejo, que lo están asando y muestra los dientes como si se riera (III, 282).

[12] El mono se consideraba paradigma de la fealdad física, reflejo de su catadura interior. Escribía Cicerón, citando el conocido hexámetro de Ennio, «simia quam similis turpissima bestia nobis» (*De natura deorum*, I, 35. 97). Por su destreza mimética se asociaba a la mentira, al engaño y a lo demoníaco. Esopo en la fábula «El delfín y el mono» cuenta que el delfín, cuando estaba frente al puerto de Atenas, le preguntó al mono por el Pireo. El mono le respondió muy seguro que conocía muy bien a ese hombre porque ese era muy amigo y vecino suyo (*Fábulas*: 73).

[13] El emblema *ars simia naturae* parece tener su origen en el comentario de Aristóteles sobre el exceso de gesticulación de los actores antiguos. Minisco llamaba simio a Calípides porque en sus representaciones exageraba demasiado, y lo mismo se decía de Píndaro (*Poética* 1461b, 35; Janson: 1952: 287).

Augustin Redondo había afirmado con sumo acierto que la mención de la risa del mono nos sitúa en el horizonte de la truhanería citando *De conscribendis epistolis* de Erasmo, para quien «la risa no sólo es propiedad del hombre, sino también de perros y micos» (2011: 230), aunque no se detuvo en el sentido del sintagma.

Cervantes opone en el pasaje que nos ocupa dos modalidades de risa: la alegre y la seria[14]. La risa alegre se corresponde con las «dos fanegas de risa» que promete al lector. La risa seria o la *risa de jimia* es una risa fingida que oculta la seriedad y expresa una variada gama de emociones con un matiz serio, entre las que pueden incluirse tristeza, amargura, malicia, sarcasmo, etc. Se trata de un tipo de risa cercana a lo que se conocía como risa megárica o sincrusina, variaciones que acogen la seriedad con diferentes matices y cuyas fronteras no siempre están bien delimitadas (Joubert: 2002: 121; Gómez de Miedes: 2003: IV, XIV. 1-5).

La apostilla del narrador cobra sentido cuando se lee la frase cervantina como un quiasmo, cuyos extremos corresponden a «dos fanegas de risa» y «risa de jimia» en correlación cruzada con «admiración» y «risa». La relación existente entre la *risa de jimia* y la *admiración* radica, por tanto, en la intromisión de la seriedad en el dominio de la risa.

Episodio del caballero del Verde Gabán

En la segunda parte del *Quijote* se consolida la transformación en tragicomedia de la obra cervantina. Juega un papel central en esa transformación la novedad o sorpresa que causan los disparates de un loco. En esta parte de la obra alcanza su momento culminante la tensión entre los elementos elevados, serios, y los burlescos, bajos, que es el alma de la tragicomedia. En medio, la admiración burlesca basada en lo ridículo no desaparece por completo. Buena muestra de ello son las burlas que organizan los duques durante la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio ducal, transformado para tales efectos en «casa de placer». Los duques hacen de caballero y escudero sus bufones para su regocijo y divertimento particular. La mayor parte de los episodios de la secuencia de la corte ducal responde a una lógica festiva a modo de espectáculos teatrales y a imitación de las fiestas palaciegas cortesanas, muy del gusto de la época (Close: 1991; Redondo: 2011). No solo los duques, también Sansón Carrasco se divierte a costa de caballero y escudero con una actitud no tan alejada de la que mantenían los personajes de la pri-

[14] Trueblood distingue tres modalidades de risa en el *Quijote*: la risa festiva, la risa burlesca y la risa seriocómica o aquella entretejida con sentimientos de diversa índole. A Cervantes «se le fueron ofreciendo ocasiones a la mano para facilitar al lector "discreto" y refinado una risa contenida y hasta reflexiva –y esto con creces en el libro de 1615» (Trueblood: 1984: 22).

mera parte, aunque mucho más compleja. Unos y otro comparten, además, que han leído y conocen bien la Primera parte del *Quijote*. Muy distinta es la reacción ante las locuras de don Quijote de otro grupo de personajes encabezado por el Caballero del Verde Gabán o los estudiantes que aparecen en la antesala de las bodas de Camacho, acaso porque ni han tenido noticia del humor de don Quijote ni han leído la primera parte. Los estudiantes, que no los labradores, pronto comprenden el mal que aqueja a don Quijote, pero, aun con todo, aclara el narrador: «le miraban con admiración y con respeto» (II: 19: 853). Y es que podría decirse que los episodios del Caballero del Verde Gabán marcan un punto de inflexión en el comportamiento de la admiración en la segunda parte.

La aparición del caballero del Verde Gabán ha gozado del favor de la crítica y ha generado las más variopintas lecturas. Su interpretación ha despertado todo tipo de simpatías y recelos que oscilan entre el caballero ejemplar y varón prudente (Marcel Bataillon: 1950; Alberto Sánchez: 1961-62; o Anthony Close: 1990) hasta el personaje misterioso, representante de un racionalismo deshumanizado que solo despierta sospechas (Márquez Villanueva: 1995; Percas de Ponseti: 1975), sin olvidar los que se sitúan en un punto equidistante de ambos extremos (Riley: 1990: 178). Don Diego de Miranda desconoce la dinámica cómica del *Quijote* de 1605 porque no ha leído la obra. De haberla leído, quizás, habría reaccionado como los duques o Sansón Carrasco:

> No había aún llegado a su noticia la primera parte de su historia, que si la hubiera leído cesara la admiración en que lo ponían sus hechos y sus palabras (II: 17: 768).

La novedad, como en la Primera parte, es el desencadenante de la admiración. Pero pronto la admiración que causa «la apostura y rostro de don Quijote» (II: 16: 820) se entremezcla con la seriedad. Don Diego de Miranda se da cuenta de que hay algo extraño e inexplicable pero fascinante que le impulsa a indagar más allá del aspecto externo del personaje:

> Acertastes, señor caballero, a conocer por mi suspensión mi deseo, pero no habéis acertado a quitarme la maravilla que en mí causa el haberos visto, que puesto que, como vos, señor, decís, que el saber ya quién sois me lo podría quitar, no ha sido así, antes agora que lo sé quedo más suspenso y maravillado (*Quijote*: II: 16: 822).

La distancia que media entre la palabra y la acción, que adquiere en el episodio su grado máximo, es el complemento de la admiración burlesca. A medida que avanza la trama, se va intensificando la seriedad, con un movimiento pendular que fluctúa entre la discreción del que sabe adaptarse a las circunstancias (la seriedad), y la locura que actúa gobernada por el principio de la improvisación (lo ridículo) (Costa Vieira: 2004-2005). La respuesta de

don Quijote y su opinión sobre los hijos borran la primera impresión que causa en don Diego, admirado, «del razonamiento de don Quijote, y tanto, que fue perdiendo de la opinión que con él tenía de ser mentecato» (II: 16: 828). Don Diego se sorprende de la discreción del loco. Este ir y venir a uno y otro extremo del péndulo corre parejo y se apoya en los dos ejes temáticos del episodio: la caballería (la acción) y la poesía (el discurso) (Grilli: 1991). Pero esta impresión es un espejismo que se desvanece ante el empeño en acometer a los leones. La pertinaz determinación de don Quijote de enfrentarse a los leones hace oídos sordos a los reiterados intentos de don Diego de Miranda por disuadirlo. El del Verde Gabán acaba convenciéndose de la inutilidad de su intento porque «no le pareció cordura tomarse con un loco, que ya se lo había parecido de todo punto don Quijote» (II: 17: 834).

La dialéctica palabra-acción funciona como una suerte de tela de Penélope de manera que lo que afirma la acción niega la palabra y al contrario. Efectivamente, mientras la acción se orienta hacia la admiración burlesca, la palabra adquiere un tono serio, sentencioso, la entonación del discreto. En don Quijote no existe conformidad entre el orden de las ideas, o de la palabra, y el orden de la vida o de la acción. No se le escapa esta contradicción a don Quijote que, en esta ocasión, es capaz de discernir entre ambos órdenes creando una posición distanciada respecto de sí mismo:

> —Quién duda, señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco. Y no será mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa (II: 17: 839).

Esta comprensión de los límites en el personaje es muy diferente de la que muestra don Quijote en el episodio de la pastora Marcela (I: 13: 149). Entonces, enajenado del mundo y de sí mismo, no puede percibir al otro sino solamente su «tema»: los libros de caballerías. En la Primera parte la admiración se contenía en los límites de la novedad que producían las ocurrencias de la figura cómica. En la segunda se produce una evolución, como ha sido tantas veces señalado por la crítica, hacia el loco-cuerdo. Tras la temeridad de la aventura de los leones, Cide Hamete describe a don Diego de Miranda, absorto y atento «a mirar y a notar los hechos y palabras de don Quijote, pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo» (II: 17: 838). La admiración de don Diego de Miranda añade a la novedad burlesca la contradicción que supone incluir la cordura o la discreción en la figura del loco. Estas dos cualidades básicas pero opuestas persiguen transformar la figura cómica en personaje dramático, por la intensificación del elemento serio contenido en el discurso para forzar la contradicción.

La quiebra entre acción y palabra es también lo que lleva a Don Diego a pedirle a su hijo que examine a don Quijote: «No sé lo que te diga, hijo —respondió don Diego—; sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor

loco del mundo y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos: háblale tú y toma el pulso a lo que sabe» (II: 18: 843). Poco aprovechan las indagaciones de don Lorenzo y mucho menos tras la bien razonada conversación sobre la poesía. No conducen a ninguna parte, porque no es posible elegir entre los términos de la contradicción. Don Lorenzo llega a la misma conclusión sobre don Quijote que su padre: «es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» (II: 18: 846). La contradicción cordura-locura se apoya en un discurso construido sobre una lógica impecable (los bien razonados consejos sobre los hijos o las disquisiciones sobre poesía), que pertenece al dominio de la seriedad, frente a una acción que se rige por el principio del despropósito (el episodio del león). La consecuencia inmediata de esta intromisión de la seriedad en el dominio de lo cómico se manifiesta en la humanización de la figura cómica convirtiéndola en personaje. El episodio se cierra con una suerte de síntesis sobre esta admiración dual que mira alternativamente hacia lo serio y hacia lo cómico: «De nuevo se admiraron padre y hijo de las entremetidas razones de don Quijote, ya discretas ya disparatadas» (II: 18: 852), porque, como dice Cide Hamete, «los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa» (II: 44: 1072).

El comportamiento de la admiración que acabamos de exponer da cuenta del esfuerzo que hace Cervantes para ajustar la comicidad a las exigencias de los nuevos tiempos. Partiendo de una idea de lo cómico, deudora de la comicidad bufonesca y orientada hacia el pasado que estaba perdiendo vigencia, va evolucionando hacia una comprensión de lo cómico que persigue ampliar su dominio trascendiendo lo ridículo. Esto es, la tragicomedia. Llevar a cabo esta tarea exigía inyectar dosis significativas de seriedad, incorporando una categoría seria, la admiración, a la ficción cómica. La aceptación de la admiración como categoría de los géneros cómicos poco tiene que ver, como se ha interpretado en ocasiones, con la verosimilitud; más bien habría que relacionarla con la seriedad. Supone, de hecho, una voluntad de relegar las viejas figuras de la risa para dar paso a la construcción del personaje tragicómico, con todas las antinomias que implica su humanización, liberando lo cómico de las constricciones que le imponía lo ridículo.

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS
DARTMOUTH COLLEGE

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. (1998) *Metafísica*. Ed. de Agustín García Yebra. Madrid. Gredos.

ARISTÓTELES. (1988) *Poética*. Ed. de García Yebra, Valentín ed. Madrid. Gredos.

ARMISEN, Antonio. (1986) «Admiración y maravillas en el *Criticón* de Gracián (más unas notas cervantinas)». *Gracián y su época. Actas de la primera reunión de filólogos aragoneses*. Zaragoza. Institución Fernando El Católico. 201-242.

BATAILLON, Marcel. (1950) *Erasmo y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Traducción de Antonio Alatorre. México. Fondo de Cultura Económica.

BOCCACCIO, Giovanni. (2001) *Decamerón*. Traducción, Pilar Gómez Bedate. Madrid. Espasa-Calpe.

CERVANTES. Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015). Dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de Clásicos Españoles. Madrid. Real Academia Española. 2. Vols.

CICERO, Marcus Tulius. (1942) *On the Orator: Book 3. On Fate. Stoic Paradoxes. Divisions of Oratory*. Translated by H. Rackham. Cambridge, MA. Harvard University Press.

CICERO, Marcus Tulius. (1967) *Cicero III. De oratore I, II*. Translated by E. W. Sutton with an Introduction by H. Rackham. Cambridge, MA. Harvard University Press.

CICERO, Marcus Tulius. (1955) *De natura deorum*. Edited by Arthur Stanley Pease**.** Cambridge. Harvard University Press.

CLEMENCÍN, Diego de, ed. (1966) *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV centenario adornada con 356 grabados de Gustavo Doré enteramente comentada por Clemencín y precedida de un estudio crítico de Luis Astrana Marín. Madrid. Ediciones Castilla.

CLOSE, Anthony. (1990) *Miguel de Cervantes, «Don Quixote»*. Cambridge-New York. Cambridge University Press.

CLOSE, Anthony. (1991) «Fiestas palaciegas en la Segunda parte del *Quijote*». *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 475-484.

CLOSE, Anthony. (1993) «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 89-103.

COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL. (1980-1991) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid. Editorial Gredos. 6 vols.

COSTA VIEIRA, María Augusta da. (2004-2005) «La discreción en el episodio del Caballero del Verde Gabán». *Cervantes y su mundo*. Kassel. Edition Reichenberger. Vol. I. 4-20.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. (1993) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona. Alta Fulla.

CURTIUS, Ernst R. (1990) *European Literature and the Latin Middle Ages*. Translated from the German by Willard R. Trask. With a new epilogue by Peter Godman. Princeton, N.J. Princeton University Press.

CHARTIER, Roger (2005) «Ocio y negocio en la Edad Moderna». *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México. Universidad Iberoamericana, A. C.

Diccionario de Autoridades. (1990). Madrid. Gredos. 3 vols.

ESOPO (1998). *Fábulas*. Introducción, traducción y notas de Gonzalo López Casildo. Madrid. Alianza.

FORCIONE, Alban K. (1970) *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*. Princeton. Princeton University Press.

FRACASTORO, Girolamo. (2008) *De sympathia et antipathia rerum. Liber I*. Ed. de Concetta Pennuto. Roma. Edizioni di Storia e Letteratura.

GÓMEZ DE MIEDES, Bernardino. (2003). *Comentarios sobre la sal*. Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices de Sandra Inés Ramos Maldonado. Prólogo de Antonio Malpica Cuello. Alcañiz-Madrid. Instituto de Estudios Humanísticos. 2003. 3 vols.

GRILLI, Giuseppe. (1991) «A propósito del *Quijote* II, 18». *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 485-491.

HERRICK, Marvin, T. (1947) «Some Neglected Sources of *Admiratio*». *Modern Language Notes*. 62. 222-226.

JANSON, H. W. (1952). *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London. The Warburg Institute-University of London.

JOUBERT, Laurent. (2002) *Tratado sobre la risa*. Ed. de J. Mateo y M. Jalón. Madrid. Asociación de Neuropsiquiatría.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. (1953) *Philosophía antigua poética*. Ed. de Alfredo Carballo Picazo, 3 vols.

MAGGI, Vicenzo. (1550) «De ridiculis». En *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de Poetica Comunes Explanationes*. Venetijs. In oficina Erasmiana Vicentij Valgrisij. 301-327.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1975) *Personajes y temas del «Quijote»*. Madrid. Taurus.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1896) *Historia de las ideas estéticas*. Madrid. A. Pérez Dubrull. Vol. 3.

MEXÍA Pedro. (2003) *Silva de varia lección*. Ed. de Isaías Lerner. Madrid. Castalia.

Nueva gramática de la Lengua Española. (2010) Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española. Espasa Calpe. Madrid.

PERCAS DE PONSETI, Helena. (1975) *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*. Madrid. Gredos.

PLATÓN. (1988) *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Ed. de M. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Madrid. Gredos.

REDONDO, Augustin. (2004) «El *Persiles* "libro de entretenimiento" peregrino». *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003). Lisboa. Fundagáo Calouste Gulbenkian. 67-102.

REDONDO, Augustin. (2004) (2011) *En busca del* Quijote *desde otra orilla*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

RILEY, Edward, C. (1990) *Introducción al «Quijote»*. Barcelona. Crítica.

RILEY, Edward, C. (1963) «El concepto de *admiratio* en la teoría poética del Siglo de Oro». En *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid. Gredos. Vol. 3, 173-183.

RILEY, Edward, C. (1981) *Teoría de la novela en Cervantes*. Barcelona. Taurus.

SANCHEZ, Alberto. (1961-1962) «El Caballero del Verde Gabán». *Anales Cervantinos*. 9. 169-201.

TORRES, Bénédicte y Michèle Estela GUILLEMONT. (2008) «Algunas consideraciones acerca de la violencia en el Quijote». *Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006)*. Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera eds. Alcalá de Henares. Asociación de Cervantistas-Centro de Estudios Cervantinos. 719-746.

TRUEBLOOD, Alan, S. (1984) «La risa en el *Quijote* y la risa de don Quijote». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 4.1. 3-23.

URBINA, Eduardo. (1989) «El concepto de admiratio y lo grotesco en el *Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.1. 17-33.

VEGA RAMOS, María José. (1992) *El secreto artificio: «qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Extremadura.

VEGA RAMOS, María José. (1993) *La teoría de la «novella» en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el «Decamerón»*. Salamanca. Johannes Cromberger.

VICO, Francisco. (2004) *Historia general de la isla y reyno de Sardeña. Dividdida en siete partes*. Edición dirigida por Francesco Manconi, a cargo de Marta Galiñanes Gallén. Sassari. CUEC Editrice.

WEINBERG, Bernard. (1961) *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago. University of Chicago Press. 2 vols.

ZABALETA, Juan de. (1983) *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Edición, introducción y notas de Cristóbal Cuevas García. Madrid. Castalia.

José Manuel Lucía Megías
Gonzalo Meléndez de Valdés, gobernador de Soconusco: el otro "Miguel de Cervantes" en América, o de cómo es posible escribir una nueva biografía cervantina
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 205-223

GONZALO MELÉNDEZ DE VALDÉS, GOBERNADOR DE SOCONUSCO: EL OTRO "MIGUEL DE CERVANTES" EN AMÉRICA, O DE CÓMO ES POSIBLE ESCRIBIR UNA NUEVA BIOGRAFÍA CERVANTINA

1. ¿Es posible escribir una nueva biografía de Cervantes?

Miguel de Cervantes, el hombre Miguel de Cervantes parece que está condenado a ser un misterio. Uno de esos misterios biográficos que poco importan pues la grandeza de su personaje (el que ya comenzara a crear en la *Epístola a Mateo Vázquez* en 1577 y que culminaría en la carta dedicatoria al Conde de Lemos, días antes de su muerte en 1616) y, sobre todo, el mito del genio creador, el que, ¡ni más ni menos!, ha sido el iniciador de la novela moderna, en realidad a partir del éxito de su propuesta narrativa en la Inglaterra del siglo XVIII, parece que justifican todo silencio o desconocimiento biográfico del hombre. Gregorio Mayans y Siscar en la primera de las biografías cervantinas, la publicada en Londres en el ya lejano 1738, creó, sin pretenderlo, un modelo biográfico que, con algunos ajustes a lo largo de casi trescientos años, ha perdurado hasta hoy en día a la hora de comprender y acercarse al hombre Miguel de Cervantes; un modelo biográfico en que el hombre ha quedado marcado, irremediablemente, por el mito del escritor, como si la vida de Cervantes solo se entendiera (y solo valiera la pena escribir sobre ella) por sus aportaciones literarias, por sus grandes creaciones narrativas, que fueron «grandes», en el sentido de «influyentes», «trascendentales» para la literatura y la cultura universal siglos después de su muerte. Da lo mismo que el biógrafo se base tan solo en los escasos datos que el propio Cervantes escribió en sus obras o en los que aparecen en los numerosos paratextos de sus edicio-

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO *DHuMAR Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento. 1. Poesía 2. Traducción* (FFI2013-44286-P) y del Proyecto Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), referencia FFI2014-51781-P, concedidos por el Ministerio de Economía y Competitividad.

nes (como lo hizo Gregorio Mayans y Siscar en la citada biografía de 1738, y continuara, con algunos ajustes, Vicente de los Ríos en su propia aportación al inicio de la edición canónica del *Quijote*, la que comenzara la RAE en 1773 y solo viera la luz siete años después en las prensas madrileñas de Joaquín Ibarra), o que el biógrafo intente sacar el mayor provecho crítico a la documentación conservada y cada vez más conocida, siguiendo la senda genial de Juan Antonio Pellicer (1798) y, sobre todo, de Martín Fernández de Navarrete (1819), continuada por los grandes aportes documentales de los siglos XIX y XX[2]. La vida de Miguel de Cervantes se convierte en fuente de su literatura y los acercamientos biográficos se centran o en descubrir ese fino hilo de continuidad y de sentido que le lleva a grandes descubrimientos literarios (como la propia ironía), o se pierden en la búsqueda de referentes reales a los personajes o paisajes de sus obras, como si el escritor solo pudiera serlo si es cronista de su propio tiempo, de sus vivencias, de las personas con las que se encuentra o las geografías que ha transitado. Sin olvidarnos de una tercera vía, ya no frecuentada en los círculos serios de la investigación, que busca (y encuentra) en la vida de Cervantes referentes heroicos, ejemplares o esotéricos.

Mucho se ha escrito sobre Miguel de Cervantes, sobre la vida de Miguel de Cervantes, desde 1738 (e incluso algo un poco antes), pero, con la perspectiva de varios siglos de acercamientos, no sé si se ha realizado desde el punto de vista adecuado. Miguel de Cervantes es un mito universal que se ha consolidado con el paso de los siglos. Y así lo ha sido y así lo seguirá siendo. Un mito universal que, aún hoy, tiene mucho que enseñarnos, que aún en el siglo XXI seguirá creciendo en su universalidad, en su trascendencia[3]. Pero la vida literaria de Miguel de Cervantes es solo una parte de esa vida, de esa «vida normal» de un hombre ingenioso que le tocó vivir una de las épocas más fascinantes y difíciles de la historia de España, ese tiempo que conocemos como Siglos de Oro, los más memorables que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros. Limitar el conocimiento de su vida a la profundización de la comprensión de su obra literaria nos aleja del hombre Cervantes antes que nos da la clave de su complejidad. Sin quererlo, Cervantes se ha convertido en un arquetipo en la mayoría de las biografías escritas hasta ahora.

¿Debe ser el Miguel de Cervantes escritor, ese que no consiguió el reconocimiento de su época –por más que la primera parte del *Quijote* gozó de

[2] Entre los que destacan los de Asensio (1864), Pérez Pastor (1897-1902), Rodríguez Marín (1914), Torre y del Cerro (1923), García Rey (1929); y, por supuesto, el de Astrana Marín (1948, 1958). Una buena guía para moverse en este proceloso mar son los libros de Sliwa (1999 y 2000).

[3] «El nuevo ideal es Cervantes. Si el *Quijote* fue el libro de la conciencia moderna, la perdurable imagen de su autor está llamada a valer de gran mito postmoderno. España sería mejor, más cívica, más urbana, más humana, si se semejase más a Cervantes, si imitarse más su ejemplo, si fuera más cervantina. Y el resto del mundo también» (Gomá: 2016: 265).

una importante difusión en el primer año de su publicación, siendo mucho menor en los siguientes– la hoja de ruta sobre la que acercarse a su vida? ¿Debemos limitarnos al conocimiento cada vez más incisivo y pormenorizado de la documentación cervantina –convertida su firma casi en una reliquia laica que se venera desde los archivos y los portales digitales que la conservan y difunden–, olvidando que en ella, cuando habla de sí mismo, lo hace antes del personaje Cervantes que quiere crear que del hombre que realmente vivió? ¿Hemos de pensar en que el proyecto literario de Cervantes, ese que le ha consolidado en el mito del genio creador, uno de los escritores más influyentes del Parnaso mundial, comenzó con sus primeros poemas escritos en Madrid hacia 1567 y 1568 y que terminó con las páginas del *Persiles*, como si se tratara de completar un plan previamente trazado y genialmente recorrido? Me temo que la visión romántica todavía sigue triunfando en nuestro acercamiento biográfico de Cervantes (lo que ya no sucede en la comprensión del *Quijote*, después de los brillantes estudios de Anthony Close). Y me temo que lo seguirá haciendo durante todavía bastantes años, pues es muy difícil dejar de transitar los lugares comunes, tantas veces recorridos que conservan en ellos las huellas de la memoria de millones de lectores.

Uno de los grandes misterios que sigue convocando a los cervantistas, a los biógrafos y a los curiosos lectores que se acercan a la vida de Cervantes es la razón por la que tarda ocho años en publicar alguna obra después del éxito inicial de la primera parte del *Quijote* en 1605. Un misterio que quizás no lo sea si lo analizamos desde una perspectiva bien diferente. Los años en los que estuvo Miguel de Cervantes trabajando como Comisario real de abastos (primero de la Armada Invencible y luego de las galeras que partían del puerto de Sevilla) y después como recaudador de impuestos han dejado de ser un misterio, uno de las épocas oscuras de Cervantes gracias a las últimas aportaciones científicas. Quisiera ahora destacar dos, de naturaleza muy diferente, que muestran caminos de revitalización de las biografías cervantinas: por un lado, la perspectiva sin prejuicios con la que ha estudiado estos años Jorge García López en su biografía cervantina publicada en el 2015, en que ha llegado a valorar en su justa medida la «merced» concedida a Cervantes más allá de la perspectiva romántica del fracaso –y del misterio– con que se había analizado hasta este momento, aumentada por el hecho de que en este ambiente y en estas circunstancias se puede situar la redacción de la primera parte del *Quijote*. Y, por otro lado, la búsqueda de nueva documentación que aporta luz a su trabajo al ser estudiada en su contexto, en el ámbito cada vez mejor conocido de la organización de la Monarquía Hispánica[4], donde destacan los trabajos del archivero José Cabello Núñez, que ha conseguido abrir una nueva vía de investigación documental en diferentes pueblos sevillanos,

[4] Véase Barrios: 2015, donde el lector interesado encontrará la bibliografía pertinente.

en los que ahora sabemos que estuvo Cervantes en sus primeros años como comisario real de abastos[5].

¿Pero qué sucede con ese misterio biográfico de ocho años de silencio después del primer éxito y difusión de la primera parte del *Quijote*?

Lo mismo que ha pasado con este otro misterio, con los conocidos como «años oscuros» en la biografía de Cervantes, años de silencios en los que se fraguó el *Quijote*, que ya no son tan oscuros ni tampoco tan infelices o solitarios, también se puede plantear una perspectiva diferente de estudio que explique en su contexto este inquietante silencio literario de Cervantes. ¿Por qué seguir buscando algún hecho concreto en la biografía cervantina en estos años que justifica abandonar por un tiempo la literatura, para luego volver, de un modo apoteósico, en los últimos tres años de su vida, una vida ya de descuento? ¿Por qué seguir pensando, de una manera romántica, que el suceso vallisoletano del asesinato de Gaspar de Ezpeleta y su paso por la cárcel deben estar relacionados con este silencio, que le privó de la posibilidad de disfrutar del éxito de su primer *Quijote*? ¿No es posible pensar en dos modos muy diferentes de relación de Cervantes con las letras, ya sea en sus primeros años, que comienza con los poemas de 1567 y 1568 y que culminan con la publicación del *Quijote* de 1605, o en los últimos, que se inician con las *Novelas ejemplares* (1613) y termina con la edición del *Persiles* (1617)? ¿Acaso no es posible pensar que la literatura en Cervantes no es tanto una justificación de su vida como todo lo contrario, que su acercamiento a las letras –sobre todo en la primera parte– tiene una función instrumental, una función práctica de mejora de sus pretensiones personales de medrar, de sobrevivir en esos fascinantes –y complicados– Siglos de Oro que le tocó vivir? ¿Por qué hemos de aceptar como única hipótesis de trabajo –así desde Mayans y Sicar hasta el citado Jorge García López o la reciente biografía de Jordi Gracia– que Cervantes solo se acercó a la literatura como un modo de triunfar en su momento o para evadirse de su fracaso personal en todos los trabajos o sueños que emprendió, y que lo hizo siempre con una idea genial, unitaria, que le lleva a la construcción de un universo literario único, al margen de cualquier tradición, como se empeñaron en demostrar los ilustrados españoles para deslindar el *Quijote* del género de los libros de caballerías que le da sentido y público?[6]

A la hora de enfrentarme al reto –casi quijotesco o muy cervantino– de escribir una nueva biografía sobre Miguel de Cervantes que me propuso la editorial EDAF hace unos años, partí de estas preguntas y, a medida que ha ido completándose la investigación, la respuesta negativa a entender a Cervantes como una unidad –casi un personaje estereotipado tan alejado de sus mejores creaciones– me ha ido llevando a derroteros nunca pensados cuando comencé

[5] Véase Cabello: 2015.

[6] Véase Lucía Megías: 2002.

con este proyecto. ¿Por qué pensar en un único Cervantes, ya sea en un único hombre, como también en un único escritor? Esta negación a la unidad de vida y de escritura, que se sale de la senda biográfica cervantina inaugurada desde 1738 y continuada hasta nuestros días, me ha llevado a dividir mi estudio en tres tomos, que tienen, cada uno de ellos, su eje, su razón de ser, su unidad. Tres Cervantes no solo por atender a tres momentos biográficos diferentes (juventud, madurez y vejez), sino también tres Cervantes porque en cada uno de ellos hay un eje vital diferente: los primeros 33 años, lo que van desde su nacimiento en Alcalá de Henares (1547) a su rescate de Argel (1580), son los años de juventud, los años de construcción como cualquier joven de su época, que se esfuerza en conseguir un oficio en que poder sustentar su vida de madurez: secretario de alguna casa nobiliaria (como la del cardenal Espinosa o la de Mateo Vázquez, su secretario) o de la Corte, y, por otro lado, capitán, serán dos de sus aspiraciones, que se verán trastocadas por los cinco años que permanece cautivo de Argel; años que aprovecha también para establecer relaciones y vínculos con personajes influyentes, pensando en el próximo escenario de su vida, como la de tantos y tantos soldados y secretarios de la época (millares son los que reúnen día a día en los mentideros del Alcázar o en las gradas de San Felipe en el corazón de Madrid).

En una segunda etapa, la de la madurez, que iría desde 1580 a 1605, la unidad vital será la Corte, esa Corte de la Monarquía Hispánica que no ha dejado de complicarse, de convertirse en un laberinto de intrigas y de contactos, de relaciones y de hilos secretos de conspiraciones, en los que quiere sobrevivir y medrar Cervantes. Pero no aspira tanto a los puestos vacantes que quedan en España o en el resto de las posesiones continentales de la Monarquía Hispánica, como en los puestos vacantes en la administración de América… A conseguir esta particular «merced» va a empeñar todo su esfuerzo Cervantes en estos años, tanto personales, familiares como literarios. El sueño americano de Cervantes tiene una fecha de caducidad: 1590, cuando se le contesta en el Consejo de Indias «busque por acá en qué se le haga merced». Y esa merced no será otra que ser el representante del rey a la hora de conseguir abastos para las galeras o el cobro de los impuestos atrasados en diferentes provincias andaluzas.

Una tercera etapa, y el último de los tomos de mi biografía cervantina, se centrará en los últimos años de Cervantes, los que van desde 1605 a 1616: son los años en que parece que solo el silencio después del primer *Quijote* tiene sentido, hasta que comienza un nuevo Cervantes a sobresalir, el Cervantes de papel frente al de carne y hueso de los años anteriores. Es el Cervantes que va a idear su existencia alrededor de las letras como una nueva apuesta con su vida y sus sueños: triunfar en la otra vida, en la de la fama, ya que no ha sido capaz de hacerlo en esta vida disfrutando de una profesión que le permitiera mirar la vejez con otros ojos, con otras inquietudes. Un Cervantes en su plenitud literaria, que se reivindicará entonces como escritor en un programa literario pensado hasta en sus últimos detalles. Desde que en 1613 Cervantes

publicara las *Novelas ejemplares* (y se empeñara en destacar en sus prólogos y paratextos literarios una determinada imagen de cómo quería ser recordado con el paso del tiempo), todo estaba ya medido y pensado. Y no podía ser de otro modo, pues la vida se le escapaba de las manos, los años sabía que no eran muchos y sí los proyectos literarios… y así le da tiempo a reivindicarse como narrador, el «primero que ha novelado en lengua castellana» con su particular «mesa de trucos» que son las *Novelas ejemplares*, donde sorprende a los lectores con cada una de ellas, a cual más ingeniosa y sorprendente en sus inicios; al año siguiente se reivindica como poeta narrativo con su *Viaje del Parnaso*, al que ya hace alusión al inicio de sus *Novelas*; y a inicios de 1615 será el momento para reivindicarse como poeta dramático, con la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca hasta ahora representados*… «El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan...». Son muchos los caminos literarios donde quiere dejar su huella (la poesía épica, con el *Bernardo*, o la pastoril, con la segunda parte de la *Galatea*…), pero se decanta por dedicarse a vivir exclusivamente para dar fin a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, dentro del género narrativo más prestigioso y culto del momento: la novela bizantina… y a este empeño dedicará casi su último aliento, si tomamos como cierto el comienzo de la carta dedicatoria que le escribe al Conde de Lemos en abril de 1616: «Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo esta…», que solo verá la luz al año siguiente.

Un programa literario ahora sí pensado, ideado con una clara conciencia de escritor, con la pretensión de dejar impresa una determinada reivindicación personal como genio creador; un esfuerzo unitario y literario que no es posible encontrar en los años anteriores, cuando el acercamiento de Cervantes a las letras era instrumental: formaban parte de una estrategia más global –como tantos otros peticionarios y demandantes de la época– para conseguir un determinado trabajo, una determinada presencia e influencia en las personas que tenían que tomar decisiones sobre sus pretendidas mercedes, o, como tantas otras personas, como un medio de conseguir un dinero rápido, en ese momento en que se están poniendo las bases de la profesionalización del oficio de escritor[7]. De este modo, el hecho de que López de Hoyos solo destaque el nombre de Miguel de Cervantes entre los alumnos del Estudio General de la Villa que han escrito poemas para lamentar la muerte de la reina Isabel de Valois en 1568, no ha de entenderse como un ejemplo de admiración literaria por la calidad poética de las composiciones cervantinas, sino como una estrategia para apoyar al joven Cervantes de ya 21 años para entrar al servicio, seguramente, del cardenal Espinosa, o de alguien muy cercano de su círculo de influencia, con lo que el propio catedrático de Madrid se estaría asegurando cercanía a

[7] Sobre el tema, véase ahora el espléndido estudio de García Reidy: 2013, donde el lector interesado encontrará las referencias bibliográficas pertinentes.

unos de los focos de poder más influyentes de la Corte por aquellos años[8]. Por su parte, la *Epístola a Mateo Vázquez*, en tercetos encadenados, que le hace llegar Cervantes al ahora secretario de Felipe II en 1577, tiene también esa finalidad: la de recordar no solo sus servicios al rey (tanto como soldado como en el cautiverio) sino, sobre todo, la de presentarse con todos los atributos de ingenio para destacar sobre otros tantos soldados cautivos que llegarían a la antesala del rey con la pretensión de conseguir una merced. Y también con esta misma finalidad de ayudar y mejorar sus posibilidades de conseguir uno de los puestos vacantes en América, al que volveremos más adelante, se puede entender la escritura de *La Galatea*, de ese libro de pastores que, en este momento, seguía haciendo las delicias de la nobleza y que era uno de los géneros más demandados en la corte. Por otro lado, en la escritura de comedias y del propio *Don Quijote* puede encontrarse una finalidad bien diferente: la de conseguir un beneficio económico a corto plazo, pues en los contratos de escritura de comedias que hemos conservado, como el firmado con Gaspar de Porras en 1585, se aprecia el pago de 50 ducados por la escritura de dos obras, que deben de ser entregadas en un plazo de tiempo previamente pactado[9]; y en la venta de la licencia y privilegio de impresión del *Quijote* al librero Francisco de Robles puede también la transformación de una «novela» caballeresca (los primeros seis capítulos) en un libro de caballerías[10]. El hecho de que Miguel de Cervantes escribiera en esta primera etapa para que sus obras le sirvieran para mejorar sus pretensiones de conseguir un puesto de trabajo o más posibilidades para su sueño americano, o para ganar dinero en la profesionalización de la escritura que comienza en estos momentos, no le resta, por supuesto, nada de su genialidad. Como a tantos otros autores de su época, como el propio Lope de Vega, que llega a escribir sobre sí mismo lo siguiente: «Señor: para trasladar los romances no he tenido lugar, mañana me dejarán las musas, a que me obliga la pura necesidad, porque en mí no son damas, sino rameras»[11].

---

[8] Cervantes participará en las actividades madrileñas ideadas por López de Hoyos para llorar la muerte de la reina con un soneto («A la muerte de la reina Isabel de Valois»), dos coplas reales en redondillas castellanas («Cuando dejaba la guerra» y «Cuando un estado dichoso…») y una elegía («Elegía al cardenal Espinosa»), que constituyen las primeras composiciones poéticas impresas de Miguel de Cervantes. Al año siguiente, la relación de las mismas, escrita por López de Hoyos, estará dedicado al cardenal Espinosa y será publicada por Pierres Cosin: *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la Serenínima Reina de España doña Isabel de Valois, nuestra Señora, con los sermones, letras y epitafios a su túmulo.*

[9] En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: Protocolo 1055, fols. 492r-493v, se conserva Obligación y concierto entre Miguel de Cervantes y Gaspar de Porres para la representación de las comedias de *La Confusa* y *El trato de Constantinopla y Muerte de Celín*, firmado en Madrid el 5 de marzo de 1585.

[10] Véase Bouza: 2012.

[11] Cito por García Reidy: 2013: 11.

Pero lo que realmente será genial –si es posible utilizar aquí esta dicotomía en su obra– es el proyecto literario de sus últimos años. Este proyecto sí que le distancia –por su ambición y por su libertad– de otros tantos autores de su época. De algunos, como Lope de Vega, porque no tienen la libertad de poder hacerlo, dada la necesidad de contentar al público («Porque, como las paga el *vulgo*, es justo / hablarle en necio para darle gusto» dirá en el *Arte nuevo de hacer comedias* Lope de Vega en 1609); de otros, porque no tuvieron la genialidad de ofrecer un proyecto de tal envergadura, que terminaría con los años triunfando.

De este modo, desde esta nueva planta biográfica de Cervantes en que me encuentro trabajando desde hace varios años, no hay misterio, ni oscuridad ni inquietud en los ocho años que median entre la publicación de la primera parte del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*: corresponden a dos momentos literarios muy diferentes, a dos Cervantes escritores, a dos Cervantes personas, a dos acercamientos a las letras que nada tienen que ver uno con el otro. Sin este particular y bien pensado proyecto literario, Cervantes nunca hubiera podido convertirse en un genio creador… ¿o quizás sí? Pues en su proyecto literario, en su particular reivindicación como escritor no había espacio para terminar la segunda parte del *Quijote*, de la que llevaba una buena parte escrita desde el año 1605. Pero el Miguel de Cervantes de papel, el de su proyecto literario, no podía dejar sin respuesta el desafío en carne y hueso del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, de esa segunda parte de su obra ideada y nacida del círculo de poder y de influencia de la corte literaria que dominaba Lope de Vega. Y así, sus enemigos literarios le pusieron a Cervantes en bandeja la mejor posible de las venganzas: su obra más genial, aquella que, realmente, le va a consolidar como el mito del genio creador, la obra, este segundo *Quijote* publicado en 1615, que sigue siendo hoy una «mina de pasatiempos», el mejor libro de caballerías jamás escrito, la verdadera primera piedra sobre la que se ha construido el enorme edificio de la novela moderna. Ironías del destino. La vida de papel de Miguel de Cervantes en su época de plenitud, el tema recurrente en el tercer tomo de mi biografía, no tendría sentido sin el cuerpo de su venganza literaria, sin esa capacidad genial de demostrar que su *Don Quijote* era verdadero frente a la falsedad del apócrifo… piruetas literarias que aún hoy siguen sorprendiendo y siendo imitadas por tantos escritores.

Desde esta perspectiva de entender a Cervantes –al hombre y al escritor– no como una unidad sino como una construcción, de acuerdo a los modos de vida y de relación de la época, creo que es posible pensar en la posibilidad de poner las bases de una nueva biografía cervantina. Una biografía que entienda a Cervantes no como un ser único, excepcional –lo que aspira a ser el personaje creado por el propio Cervantes, y lo que consigue con creces el Cervantes mito–, sino como un ser cotidiano, por lo que se hace necesario contextualizar lo poco que conocemos de su vida –lo poco que conocemos de la mayoría de los hombres y mujeres de los Siglos de Oro

que no son nobles o afamados clérigos– con lo mucho que vamos conociendo de los usos y costumbres de estos años. Solo así, podremos acercarnos al hombre Miguel de Cervantes sin quedar deslumbrados por el personaje o el mito, los verdaderos protagonistas de la mayoría de las biografías que se han escrito hasta el momento.

2. El sueño americano de Cervantes: los puestos vacantes en América

Los años de Miguel de Cervantes después de haber sido rescatado en Argel por los padres trinitarios serán años de búsquedas y de pretensiones… y de construirse de nuevo en una Corte bien diferente a la que dejó en 1569, once años antes. En sus esfuerzos, trabajos, escrituras vamos a encontrar un *leitmotiv* que le va a otorgar unidad, y que concretará a qué se refiere Cervantes cuando solicita una merced a Felipe II por los servicios prestados a su Majestad: uno de los puestos vacantes en la administración –cada vez más amplia y sofisticada– de la Monarquía Hispánica en América. La primera noticia que tenemos del sueño americano lo encontramos en la carta autógrafa que le escribe al secretario Antonio de Eraso, del Consejo de Indias, fechada en Madrid en 17 de agosto de 1582[12]. Además de algunas noticias curiosas y bien interesantes, como que ya lleva muy adelantada la escritura de *La Galatea*, da cuenta de las diligencias del secretario Valmaseda para ayudarle en sus pretensiones americanas, y su tristeza porque el puesto al que aspiraba –que no se concreta, lamentablemente– no entra dentro de los que nombra el Consejo de Indias, y que todos los que habían quedado vacantes ya habían sido proveídos, por lo que se hace necesario que «aguarde a la carabela de aviso, por ver si tray alguno de alguna vacante». Por el tono de la carta –que deja entrever conversaciones entre Eraso y Cervantes en Portugal– parece que el sueño americano es algo más que un sueño, que es solo cuestión de tiempo que se convierta en realidad.

No hemos conservado –o todavía no se han descubierto– nuevas solicitudes de los puestos vacantes a la llegada de las galeras de avisos, durante los siguientes años, ni tampoco los puestos vacantes a los que podría aspirar Cervantes, hasta la última de las peticiones, la que firma en mayo de 1590, en que no solo realiza la petición de cuatro puestos vacantes en América, sino que acompaña su escrito de un memorial con importante documentación, que da cuenta de su paso por Lepanto y por el cautiverio, entre las que

[12] Se encuentra actualmente en el Archivo General de Simancas: Guerra antigua, legajo 123, número 1. Fue descubierto en septiembre de 1954 por Concepción Álvarez de Terán, archivera de Simancas y dado a conocer por Amezúa: 1954: 217-223 (con lámina). Véase ahora facsímil en *Autógrafos de Miguel de Cervantes Saavedra* (2015).

destacan la conocida como *Información de Argel*[13]. Como suele ser habitual, la primera página del memorial conserva las huellas de toda su tramitación administrativa en el Consejo de Indias: el 21 de mayo de 1590, el memorial, junto con la hoja de servicios, pasa al Consejo de Indias «a consulta por orden del rey». Llega a manos del secretario del Consejo, Juan Ledesma, quien se los hace llegar al Presidente con una nota marginal: «Miguel de Cervantes Saavedra, sobre qué se le haga merced, atento a las causas que refiere, de uno de los oficios que pide». Junto a la firma del secretario, se pone la firma del relator, doctor Núñez. El 6 de junio de 1590 sale con unas líneas marginales, ya sean de Juan Ledesma o de Núñez Morquecha: «Busque por acá en qué se le haga merced». Y esta respuesta, escueta como suele ser habitual en el procedimiento administrativo de la corte hispánica, será el fin del sueño americano de Miguel de Cervantes. Pero ¿era un sueño al que podía aspirar Miguel de Cervantes? ¿Quiénes ocuparon los puestos vacantes a los que aspiraba Cervantes?

Frente a lo que sucedía con el autógrafo de 1582, en el memorial de 1590, Cervantes sí que va a concretar los cuatro puestos a los que aspira en América:

> Pide y suplica humildemente, cuanto puede, a V. M. sea servido de hacerle merced de un oficio en las Indias de los tres o cuatro que al presente están vacos, que es el uno la contaduría del Nuevo Reino de Granada, o la gobernación de la provincia de Soconusco en Guatimala, o contador de las galeras de Cartagena, o corregidor de la ciudad de la Paz, que con cualquiera de estos oficios que V. M. le haga merced, la recibirá, porque es hombre hábil, y suficiente y benemérito para que V. M. le haga merced.

Los archivos estatales están llenos de estas peticiones, así como también de las contestaciones de las diferentes funciones, que muestran la red clientelar propia de la administración de la Monarquía Hispánica y de la necesidad de contar siempre con el respaldo de un linaje, de un apellido, de un amigo… En un documento fechado en Madrid el 18 de noviembre de 1581, conservado en el Archivo General de Indias[14] se proponen a tres personas para cubrir tres puestos vacantes:

> Para contador de Quito, a Francisco de Cáceres.
> Para contador de La Paz, a Francisco Sánchez Tristán.
> Para contador de Arequipa, a Hernando Xara de la Cerda.

[13] El documento se conserva actualmente en el Archivo General de Indias (Sevilla): PATRONATO,253,R.1. Fue descubierto por Céan Bermúdez a finales del siglo XVIII y publicado por primera vez por Martín Fernández de Navarrete en su biografía cervantina en Madrid en 1819.

[14] Signatura: ES.41091.AGI/23.15.744//INDIFERENTE,739,N.377.

Y en el mismo documento, se deja constancia de las personas a quienes se le concede el puesto, así como la costumbre habitual de peticiones continuas, que no siempre llegan a buen puerto:

> D'estas tres contadurías de Quito y de la ciudad de la Paz y de Arequipa, se dé la primera a Francisco Sánchez Tristán[15]; y para la que queda de Arequipa se mire si será a propósito un Mosquera, que ha servido en el exército d'este reino de Comissario de Muestras, y me ha suplicado muchas vezes por un oficio en las Indias, y se me avise d'ello y de lo que os paresciere.

En otras ocasiones, como se desprende de la documentación, no era fácil encontrar la persona adecuada para un determinado puesto vacante. Eran muchos los requisitos y muchos más los candidatos. Para poder cubrir el puesto vacante del corregimiento de la ciudad de la Paz en 1596 –el puesto al que aspira Cervantes, como hemos visto en 1590–, se proponen hasta cinco personas, todas ellas amparadas por sus títulos y por sus apellidos[16]:

> Don Pedro Mena Barrionuevo
> Tristán de Oribe Salazar
> Francisco del Alcázar Sotomayor
> Don Félix de Zúñiga y Avellaneda
> Don Lorenzo Maldonado.

La respuesta será detener la provisión hasta que el marqués de Cañete no diera su opinión sobre el asunto: «Deténgase la provisión d'este cargo hasta que llegue el Marqués de Cañete, y el Consejo se informe d'él». El 5 de marzo de 1598, todavía está sin cubrir el puesto, y a la vista del informe del Marqués de Cañete, se responde: «Nombrénseme más personas»[17]. El 25 de abril, se vuelve a comenzar el proceso con la presentación de más candidatos a este puesto vacante[18]:

En contestación a la resolución de la consulta de 5 de marzo, se nombran más personas para el corregimiento de la ciudad de la Paz:

---

[15] Francisco de Cáceres será nombrado contador de Quito el 24 de diciembre de 1581 (ES.41091.AGI/10.46.8.1//CONTRATACION,5792,L.2,F.63-63V) y Francisco Sánchez Tristán como contador de La Paz el 26 de diciembre de 1581 (ES.41091.AGI/10.46.8.1//CONTRATACION, 5792,L.2,F.60V-61).

[16] Archivo General de Indias: Propuesta de las personas que podrían ocupar el puesto. Madrid, 27 de octubre de 1596: Signatura: ES.41091.AGI/23.3.312//CHARCAS,1,N.102.

[17] Archivo General de Indias: ES.41091.AGI/23.3.312//CHARCAS,1,N.131.

[18] Archivo General de Indias: ES.41091.AGI/23.3.312//CHARCAS,1,N.133.

Don Nuño de la Cueva
Capitán Hernando Durán
Almirante Juan Núñez de Zurbarán
Don Juan de Montoya.

Al final, el puesto vacante de Corregidor de la ciudad de La Paz será para: «A don Nuño de la Cueva».

De los cuatro puestos vacantes que solicita Miguel de Cervantes, he identificado a las personas a quienes se les concede en el caso de Corregidor de la Paz: Alonso Vázquez de Arce «en consideración a sus servicios y a los del doctor Vázquez, su padre»[19], y para el cargo de gobernador de la provincia de Soconusco: el capitán Gonzalo Menéndez de Valdés, que ha generado bastante documentación conservada en el Archivo General de Indias. ¿Qué geografía, qué provincia hubiera vivido Miguel de Cervantes de haber sido nombrado Gobernador de esta provincia que, por aquel entonces, dependía de Guatemala? ¿Acaso era un puesto destinado a Cervantes, al que hubiera podido aspirar realmente Cervantes?

3. Gonzalo Meléndez de Valdés, gobernador de Soconusco: el otro «Miguel de Cervantes» en tierras americanas

Como se ha indicado, el Archivo General de Indias conserva el nombramiento de Gonzalo Meléndez de Valdés como gobernador de la provincia de Soconusco, firmado el 4 de abril de 1590 por Hernando de Vega de Fonseca, presidente del Consejo de Indias, según escrito de Andrés de Alba, secretario de Felipe II[20]. El nuevo gobernador sustituye a Alonso de Acuña, que había sido nombrado el 15 de noviembre de 1583[21]. El título de gobernador, como suele ser habitual en este tipo de documentos que repite las mismas fórmulas y expresiones[22], ofrece curiosas informaciones sobre el espacio y las costumbres de la época, sobre las dificultades y detalles del trabajo que deberá realizar la persona nombrada. Después del encabezado, el primer párrafo se reserva al nombramiento en sí, concretando su duración (seis años), naturaleza de su poder (civil y criminal) y su jurisdicción (ciudades, villas y lugares pobladas

[19] El nombramiento se hace el 5 de mayo de 1590 y se conserva en el Archivo General de Indias: ES.41091.AGI/23.3.312//CHARCAS,1,N.46

[20] Signatura: ES.41091.AGI/10.46.7.1//CONTRATACION,5788,L.1,F.220-221. Una versión digitalizada puede consultarse en PARES.

[21] Signatura: ES.41091.AGI/29.8.19//PATRONATO,293,N.6,R.2. Una versión digitalizada puede consultarse en PARES.

[22] En el caso de los nombramientos de don Alonso de Acuña y del capitán Gonzalo Meléndez de Valdés tan solo cambia el uso del «nosotros» en el primero frente al «yo» del segundo.

como las que se hayan de poblar), así como la obligación de todos los súbditos de aceptarle como gobernador y obedecerle, como si fuera el propio rey:

> Don Phelipe. etc. Acatando a lo que vós, el capitán Gonzalo Meléndez de Valdés me avéis servido y vuestra suficiencia y buenas partes, y lo que espero me serviréis, tengo por bien que es mi merced que seáis mi governador de la provincia de Soconusco que es en la de Guatimala, en lugar de don Alonso de Acuña, mi governador, que al presente es de la dicha provincia; y que como tal mi governador d'ella, vós y no otra persona alguna, uséis el dicho cargo así en lo civil como en lo criminal en todas las ciudades, villas y lugares que al presente están pobladas y adelante se poblaren en la dicha provincia por tiempo y espacio de seis años primeros siguientes que corran y se cuenten desde el día que tomáredes la posesión del dicho cargo en adelante, y más el que fuere mi voluntad según y de la manera que lo han hecho y devido hazer mis governadores que antes han sido de la dicha provincia de Soconusco, y podáis hazer y hagáis todas las cosas que por instrucciones, provisiones y cédulas mías estavan cometidas a los dichos mis governadores.
>
> Y por esta mi carta o por su traslado signado de scrivano público mando al consejo, justicia, regidores, cavalleros, escuderos, oficiales y hombres buenos de todas las ciudades, villas y lugares de la dicha provincia y a los oficiales de mi hazienda, d'ella que luego como con esta mi carta fueren requeridos, tomen y rescivan de vós, el dicho capitán Gonçalo Meléndez de Valdés, el juramento y con la solenidad que en tal caso se requiere y devéis hazer; el cual por vós así hecho os ayan, rescivan y tengan por tal mi governador de la dicha provincia por el dicho tiempo de los dichos seis años, como dicho es y más el que fuere mi voluntad, y os dexen libremente oír, librar y conocer de todos los pleitos y causas así ceviles como criminales que en la dicha provincia huviere, y de que vós pudiéredes y deviéredes conocer como tal mi governador y proveer todas las otras cosas que los otros mis governadores pueden y deven hazer, y tomar y rescivir todas y cualesquier pesquisas e informaciones en los casos y cosas de derecho, premisas que entendiérdes que a mi servicio y execución de mi justicia y buena governación de la dicha provincia convenga, y llevar vós y vuestros lugartenientes los derechos a los dichos oficios anejos y pertenescientes, y que para los usar y exercer, cumplir y executar mi justicia, todos se conformen con vós y os obedezcan y den y hagan dar todo el favor y ayuda que les pidiéredes y menester huviéredes, y os acaten, obedezcan y cumplan vuestros mandamientos y de los dichos vuestros lugartenientes, y que en ello ni en parte d'ello no os pongan ni consientan poner embargo ni contradición alguna que yo, por la presente, os rescivo y he por rescivido al dicho cargo, y al uso y exercicio d'él yo's doy poder y facultad para le usar y exercer caso que por ellos o para algunos d'ellos a él no seáis rescivido.

El cambio de gobernador conllevaba también la entrega de la vara de la justicia (símbolo de la presencia del rey en estas tierras), tanto del goberna-

dor como de otras personas en la provincia, y de las penas a las que tendrían que enfrentarse en caso de no cumplir con este requisito legal:

> Y así mismo mando al dicho don Alonso de Acuña y a cualesquier otras personas que tuvieren las varas de mi justicia en la dicha provincia de Soconusco que, luego que por vós fueren requeridos, os las den y entreguen, y no usen más de sus oficios, so las penas en que caen e incurren las personas que usan de oficios públicos y reales para que no tienen poder, que yo por la presente los suspendo, e dó por suspendidos de los dichos oficios. Y las penas[23] y condenaciones que vós y los dichos vuestros lugartenientes hiziéredes para mi cámara y fisco las executareis y havéis executar y que lo que montaren se dé y entregue a los oficiales de mi Real Hazienda de la dicha provincia.

Una de las prerrogativas del gobernador es la de expulsar de su territorio a aquella persona «por muy gran causa», pero siempre con una justificación. Nada se deja al azar en la compleja madeja burocrática de la Monarquía Hispánica:

> Y si entendiérades ser cumplidero a mi servicio y a la execución de mi justicia que cualesquier personas que ahora están y adelante estuvieren en ella salgan[24] fuera de la dicha provincia y se vengan a estos reinos, se lo mandaréis de mi parte y los haréis salir d'ella conforme a la pragmática que sobre esto habla, dando a la persona que así saliere la causa por que le hazéis salir; y si os paresciere que sea secreta, se la daréis sellada y un traslado d'ella me embiaréis por dos vías para que sea informado d'ello; pero avéis de estar advertido que, cuando así huviéredes de desterrar a alguno, á de ser con muy gran causa. Para lo cual todo que dicho es, os doy poder complido con sus incidencias y dependencias y anexidades.

Y por último el salario, que es el mismo que el del antiguo gobernador, con la multa correspondiente en caso de no cumplir con la orden del rey:

> Y es mi merced que ayáis y llevéis de salario con el dicho cargo en cada un año todo el tiempo que le sirviéredes otros tantos maravedís como an tenido y llevado el dicho don Alonso de Acuña y los otros governadores que hasta aquí han sido de la dicha provincia, los cuales mando a los oficiales de mi Hazienda de la dicha provincia orden y paguen de las rentas y provechos que yo tuviere en ella, por la orden que lo han pagado al dicho don Alonso desde el día que les constare por testimonio signado

[23] Se ha producido un error por repetición en la copia: «en que caen e incurren las personas que usan de oficios públicos y reales para que no tienen *del*.], que se indica al final del documento: «Va restado donde comiença en que hasta que no tienen / no vala /».

> por escrivano que os uviéredes hecho a la vela en uno de los puertos de Sanlúcar de Barrameda o Cádiz para ir a servir el dicho cargo en adelante, con vuestras cartas de pago y traslado signado de esta mi provisión y el dicho testimonio mando que les sean rescividos y pagados en cuenta los maravedís que así ordenaren y pagaren sin otro recaudo alguno.
> Y así mismo les mando que asienten esta mi carta en mis libros que tienen y asentada la vuelvan a ver el dicho capitán Gonçalo Meléndez de Valdés para que la tengáis por título del dicho cargo y los unos ni los otros hagáis cossa en contrario, so pena de la mi merced y de cien mil maravedís para mi cámara.

Justo unos días antes, el 15 de febrero de 1590, el entonces aún gobernador de Soconusco, Alonso de Acuña, había enviado una carta al rey donde le relata los problemas que ha sufrido siendo gobernador de esta provincia[25]: primero, su dificultad para sobrevivir al ser la tierra pobre y el salario de gobernador escaso, y los peligros muchos cuando el que gobierna «pasa necesidades»:

> Después que llegué a la provincia de Soconusco, a donde Vuestra Merced me mandó le viniese a servir en el govierno d'ella, y visto ser tierra pobre y los bastimentos muy caros por traer de otras partes lejos d'ella, y el salario de que Vuestra Merced me haze merced muy poco, y mucho el deseo de acertar a servir a Vuestra Merced con rectitud en mi oficio, estava con cuidado para conseguir esto por el peligro en que pone la necesidad al que govierna.

¿Cuál será la solución que le había salvado la vida al gobernador unos años atrás? Un matrimonio ventajoso… tan solo conllevaba un problema: su mujer poseía indios en encomienda, y, al traerlos a Soconusco, a pesar de haberlo tratado antes con el presidente y oidores de la Audiencia, le acusan de aprovecharse del cargo y le habían retirado del oficio por dos años:

> y en esta ocasión se me ofresció un casamiento a que acudí por poder mejor servir a Vuestra Merced. Y efetuelo aviendo primero tratado con el Presidente e Oidores d'esta Audiencia de Guatemala, en cuyo destrito está mi gobernación, y constándoles que la persona con que me avía de casar tenía unos indios de encomienda más de cien leguas apartados de mi govierno, lo aprovaron; y después tomando por ocasión que siendo governador me avía cassado con mujer que tenía indios, aviéndome traído a pleito más de dos años sin aver cédula de Vuestra Merced que lo prohiva, me quitaron mi officio, como por otras tengo dado aviso a Vuestra Merced.

---

[24] +en *del*.

[25] Se conserva en el Archivo General de Indias: ES.41091.AGI/23.8.5.18.2//GUATEMALA,40,R.28,N.103.

La llegada de un visitador, aquel que se encarga de evaluar las acciones judiciales de un determinado territorio, devolvió al gobernador a su cargo, por lo que no puede dejar de admirarse y de destacar la alegría de todos los súbditos de Soconusco, que han estado por dos años bajo el yugo de una Audiencia corrupta:

> del cual estuve despojado dos años hasta que vino el Licenciado Padre […] Visitador d'esta Audiencia ante quien pedí mi justicia, y manifesté mis agravios contra el Licenciado Valverde, Presidente que fue, y el Licenciado Çarfate, y el Licenciado Espinosa de la Plaça, Fiscal. Y vistos por él los condenó y a mí me restituyó en mi oficio, en el cual quedo sirviendo a Vuestra Merced, y lo haré con la rectitud y fidelidad que devo y me fuere posible. A sido la visita del Visitador de tanta importancia que á dado summo contento a toda esta tierra y vasallos de Vuestra Merced, porque á ido y va deshaciendo muchos agravios y sinjusticias que avíamos rescibido, y á sido consuelo general de todos, viéndose en libertad y con remedio de los vanos pecados, con el zelo que tiene de hazer bien y justicia a todos, y aver venido en ábito su persona y familia.

Pero la alegría le durará poco; a pesar de estar dos años alejado del cargo (y podemos imaginar del cobro de su salario), unos meses después es nombrado su sucesor en el cargo de gobernador de la provincia de Soconusco, que saldrá de Sevilla el 7 de julio de 1590[26].

El 16 de marzo de 1591, el nuevo gobernador, el capitán Gonzalo Meléndez de Valdés, le manda al rey una carta donde da cuenta de dos grandes problemas que arrastra la provincia de Soconusco, una tierra fértil, pero muy empobrecida por la falta de indios que trabajen la tierra[27]. Se hace necesario un plan para propiciar la llegada de los indios a una tierra próspera en otros tiempos:

> Yo llegué a esta provincia a los nueve de febrero. Luego que llegué, se comenzó la residencia de don Alonso de Acuña mi antecesor y en ella se queda travajando. No sé si podrá acabarse a tiempo que baya en estos navíos a España y a su Real Consejo. Lo que yo entendí en esta provincia entre otras cosas que Vuestra Alteza mande remediar y hacer merced a esta tierra, la cual está medio despoblada a falta que los indios d'ella se han muerto, y por falta d'ellos no pueden cultivar las heredades de cacao y marzales, que con estas dos cosas es con lo que se paga el tributo a Vuestra Alteza. Y las más veces no pueden pagar el dicho tributo por no tener con qué. Esta tierra es *in solidum* de Vuestra Alteza y no ay en ella encomendero alguno. Es tierra fértil donde se paga a su Magestad mucha can-

[26] Véase Galbis: 1986.

[27] Conservado en el Archivo General de Indias: ES.41091.AGI/23.8.5.18.2//GUATEMALA,40,R.29,N.104.

> tidad de tributo. Para el remedio d'esta provincia es necesario que Vuestra Alteza mande dar sus previsiones reales para que en la Nueva España puedan venir d'ella libremente los indios e indias que quesieren vivir en esta provincia y lo propio de la provincia de Guatemala y otras partes cualesquiera haciéndoseles merced que por nueve o diez años sean libres de tributo, hasta que las heredades que ellos senbraren y plantaren den fruto, de que puedan pagar el tributo a Vuestra Alteza, y d'esta suerte esta provincia será poblada y el real aber de Vuestra Alteza acrecentado.

Una de las consecuencias de esta pobreza es la ruinosa situación de las iglesias, que llevan años sin repararse, con lo que es difícil que puedan en ella celebrarse los oficios divinos. Como en el caso anterior, el nuevo gobernador ofrece no solo una descripción de lo que ve, sino también un programa de soluciones:

> Así mismo las iglesias están tan pobres y destroçadas por falta de aver poca gente que los que ay no pueden acudir al reparo d'ellas, tienen necesidad que Vuestra Alteza las favorezca y haga merced que de su real aber y tributo que d'esta tierra tiene las mande reparar, pues la costa será poca para que se puedan celebrar en ella los oficios divinos; pues esto es servido de Dios Nuestro Señor, que Vuestra Alteza suele mandar se provea. Yo por descargo de mi conciencia doy aviso de lo que beo por vista de ojos. Y en todo lo que más suscediere, avisaré a Vuestra Alteza para que lo mande remediar.

Este hubiera sido el espacio geográfico y estas las particularidades económicas y sociales con las que se hubiera encontrado Miguel de Cervantes en sus seis años como gobernador de Soconusco en el caso de que hubiera sido elegido para ocupar el cargo. Pero, ¿tenía Cervantes el perfil adecuado para hacer realidad su sueño americano? Me temo que nunca estuvo en la lista de los posibles candidatos a ocupar este ni otro de los puestos vacantes en América. Como Cervantes, muchos parientes de las familias más influyentes en la corte o que tenían un contacto con los miembros del Consejo de Indias, veían en América una oportunidad de poder hacer realidad muchos de sus sueños de prosperidad en muy poco tiempo. Seis años en América, a pesar de la peligrosidad del viaje, de los vaivenes en la fortuna en destino, eran el sueño de muchos licenciados, doctores, capitanes y apellidos habituales en las listas de consejeros en la compleja red clientelar de la administración de la Monarquía Hispánica para que ninguno de estos puestos, sobre todo los de Gobernador o los de Corregidor estuvieran en el horizonte de expectativas de Miguel de Cervantes. Solo hay que recordar algunos de los nombres que ocuparon estos puestos vacantes alrededor de estos años para hacer una radiografía perfecta de la pesadilla americana de nuestro autor[28]:

[28] Los datos proceden de Galbis: 1986.

1. Capitán Pedro del Peso de Vera. Corregidor de los Andes del Cuzco, al Perú: 11 de marzo de 1586
2. Licenciado Alonso Enríquez, Teniente de Corregidor de Potosí, al Perú: 29 de marzo de 1586
3. Licenciado Pedro de Zorrilla, Oídor de la Audiencia de Quito, a Quito: 14 de abril de 1590
4. Capitán Jerónimo de Carranza, Gobernador y Capitán General de Guatemala: 20 de junio de 1590
5. Licenciado Juan Cuende, Alcalde del Crimen en la Audiencia de México: 30 de junio de 1590
6. Licenciado Vasco López de Vivero, Corregidor de México: 1 de julio de 1590
7. Licenciado Pedro Fernández de Recalde, Alcalde del Crimen de la Audiencia de México: 5 de julio de 1590
8. Capitán Gonzalo Meléndez de Valdés, Gobernador de Soconusco, en Guatemala: 7 de julio de 1590
9. Alonso Vázquez de Arce, Corregidor de La Paz: 27 de enero de 1592
10. El capitán Diego Fernández de la Cuba, Gobernador de Chucuito (Perú): 6 de febrero de 1592
11. El licenciado Francisco Manso de Contreras, Gobernador de Santa Marta: 8 de febrero de 1592
12. El capitán Alonso Ordóñez, Gobernador de Yucatán: 13 de julio de 1592…

Solo situando a Miguel de Cervantes en su época, solo siguiéndolo en su biografía de acuerdo a su realidad en cada momento, y no proyectando sobre él la sombra amplificadora del mito del genio creador, podremos aventurarnos a vislumbrar la posibilidad de poner las bases de nuevos acercamientos biográficos a Miguel de Cervantes hombre, más allá del personaje y del mito, a los que siempre tendremos que volver, una y otra vez, porque solo en el conjunto de hombre, personaje y mito es posible comprender y apreciar al verdadero Miguel de Cervantes, al que murió hace cuatrocientos años, al que fue construyendo el propio Cervantes en sus obras o al que sigue viviendo en cada uno de sus escritos.

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid
Asociación de Cervantistas

BIBLIOGRAFÍA

AMEZÚA, Agustín G. de. (1954) «Una carta desconocida e inédita de Cervantes». BRAR. 34. 217-223.

ASENSIO, José María. (1864) *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra: con algunas observaciones y artículos sobre la vida y obras del mismo autor, y las pruebas de la autenticidad de su verdadero retrato*. Sevilla. Imp. y Litogr., Librería Española y Extrangera de D. José M. Geofrín.

ASTRANA MARÍN, Luis. (1948, 1958) *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. Madrid. Instituto Editorial Reus. 7 vols.

Autógrafos de Miguel de Cervantes Saavedra. (2015) Madrid. Círculo científico.

BARRIOS, Feliciano. (2 *La gobernación de la Monarquía de España. Consejos, Juntas y Secretarios de la Administración de Corte (1556-1700)*. Madrid. BOE.

BOUZA, Fernando. (2012) «*Dásele licencia y privilegio*». *Don Quijote y la aprobación de libro en el Siglo de Oro*. Madrid. AKAL.

CABELLO NÚÑEZ, José. (2015) «Miguel de Cervantes, un comisario real de abastos en La Puebla de Cazalla: Documentos inéditos sobre el abastecimiento de la Armada de Felipe II y la Flota de la Carrera de Indias». *Trigo y aceite para la Armada. El Comisario Miguel de Cervantes en el reino de Sevilla, 1587-1593*. Sevilla. Diputación. 75-147.

GALBIS DÍEZ, Mª del Carmen. (1986) *Catálogo de pasajeros a Indias durante lo siglos XVI, XVII y XVIII, volumen VII (1586-1599)*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2015) *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona. Pasado & Presente.

GARCÍA REIDY, Alejandro. (2013) *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid. TC/12, Iberoamericana, Vervuert.

GARCÍA REY, Verardo. (1929) *Nuevos documentos cervantinos, hasta ahora inéditos*. Madrid. Imprenta municipal.

GOMÁ LANZÓN, Javier. (2016) «Cervantes. La imagen de su vida». José Manuel Lucía Megías (Ed.). *Miguel de Cervantes: de la vida al mito (1616-2016)*. Madrid. BNE.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. (2002) «Los libros de caballerías a luz de los comentadores del «Quijote» (Bowle, Pellicer y Clemencín)». *Edad de Oro*. XXI. 499-539.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal. (1897-1902), *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*. Madrid. Estab. Tip. de Fortanet. 2 vols.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. (1914) *Nuevos documentos hasta ahora inéditos*., Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».

SLIWA, Krzysztof. (2000) *Documentos cervantinos. Nueva recopilación; listas e índices*. New York. Peter Lang.

SLIWA, Krzysztof. (1999) *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

TORRE Y DEL CERRO, José de la. (1923) *La familia de Miguel de Cervantes Saavedra. Apuntes genealógicos y biográficos fundamentados en documentos cordobeses*. Córdoba. Imprenta «La Comercial».

Abraham Madroñal
«Él scribe come pinta». Entre Cervantes, El Greco y otros ingenios en Toledo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 225-241

«ÉL SCRIBE COME PINTA». ENTRE CERVANTES, EL GRECO Y OTROS INGENIOS EN TOLEDO

En determinado libro anotado por el Greco de su propia mano, hace el pintor una observación algo malhumorada sobre el estilo literario del historiador y pintor Giorgio Vasari, y dice en tono de mofa, cuando algo no se entiende del todo que «él scribe come pinta» (*El Greco y el arte*: 1992: 125), es decir, bastante mal. Me sirve en esta ocasión como lema de una actividad menos conocida del pintor cretense, su participación en academias literarias en Toledo, ciudad a la que llega en 1577 y de la que ya no saldría hasta su muerte en 1614. Es conocida la probable participación del pintor en la academia del conde de Fuensalida hacia 1602-1603 (Marañón: 1956; Blecua: 1961), pero en absoluto otra posible actividad académica anterior de la que quiero hablar ahora. En esas academias se relacionó el Greco con intelectuales de otros ámbitos, por ejemplo, los escritores.

Uno de ellos fue probablemente Luis Hurtado de Toledo (c. 1523-1590), una personalidad conocida en el mundo literario del Siglo de Oro y no siempre para bien: este sacerdote de la toledana parroquia de San Vicente fue poeta, historiador, traductor y plagiario de otros autores (Madroñal: 2012; Salido: 2013). Pero lo que es innegable es que le debemos al menos el haber traducido el *Palmerín de Inglaterra* (1547-1548), libro salvado de la quema por Cervantes en el escrutinio de la librería de don Quijote. Alguna relación más encontramos entre este curioso autor y Cervantes, pero lo que más nos interesa ahora es recordar el carácter de preceptor que tuvo para con otro poeta toledano, el joven noble don Luis de Vargas Manrique (1566-1591), también amigo del autor del *Quijote* (Madroñal: 1993).

Vargas era hijo del secretario para asuntos de Italia de Felipe II, el ebolista don Diego de Vargas, hombre muy rico que construyó en la ciudad un fastuoso palacio (la Casa de Vargas) y una casa de placer o cigarral denominado la Huerta o el Vergel de Vargas. Don Diego instituyó un bien dotado mayorazgo, que a su muerte (en 1576) recayó lógicamente en su primogénito

don Luis (Madroñal: 1996; Marín Cepeda: 2015)[1]. El joven creó en su casa de recreo toledana una academia de intelectuales y poetas, entre los que también habría que contar otros nombres, porque el joven fue igualmente amigo, más amigo si cabe, del gran Lope de Vega, y con él participó en la aventura de la creación del romancero nuevo. Así declara don Luis en Madrid, en el famoso *Proceso por libelos contra Lope de Vega*, cuando le preguntan por la paternidad de determinado poema infamatorio contra los Osorio:

> este romance es del estilo de cuatro o cinco que solos lo podrán hacer: que podrá ser de Liñán, y no está aquí, y de Cervantes, y no está aquí, pues mío no es, puede ser de Vivar o de Lope de Vega (Tomillo-Pérez Pastor: 1901: 41-42).

Es decir, el grupo de creadores del romancero nuevo, donde se exhibían un poco enmascarados los sucesos de la propia vida de los poetas, algo que deploraba el viejo Hurtado de Toledo (Lusardo), a las alturas de 1582:

> no era este pastor Lusardo de aquellos que con importunas lamentaciones andan siempre publicando su pena con letras, coplas, rimas y otros metros encarecidos que casi exceden al humano sentimiento porque en estos se halla tan flaco el sufrimiento y tan ligero el gemido y tan muerta la esperanza que parecen indignos del amoroso fuego (Hurtado de Toledo, en Madroñal: 2012: 191).

Parece aludir, sin nombrarlo, al propio Lope de Vega y al grupo anteriormente citado, acaso también a los llamados libros de pastores o novelas pastoriles, con las que tanto Hurtado como Cervantes van a tener que ver en fechas muy próximas. El caso es que al menos hasta 1582 Vargas habitaba en Toledo y en torno a sí aglutinaba a intelectuales y poetas en una especie de academia ocasional. A buen seguro que a ella asistía el Greco, que había llegado hacía unos años a la ciudad de Toledo, rechazado por la corte. La referencia nos la da el propio Hurtado, cuando escribe en su novelita –inédita hasta hacía poco– *Teatro pastoril en la ribera del Tajo edificado* (1582) que su aventajado alumno don Luis (que él llama Lucindo) estaba en su casa de placer toledana junto con el propio Hurtado:

> hallándole con *uno de los más famosos pintores que entre los pastores de muchas naciones se hallaba* y tratado deste arte y de otras varias materias declaró Lusardo ser muy ejercitado *en el arte de la pintura*, por lo cual en las villas y ciudades había comprado ejemplarios de varios auto-

[1] Amplío aquí y rectifico algunos de los datos que ya había publicado en los trabajos dedicados a don Luis de Vargas citados en la Bibliografía.

> res, que en mucha cantidad y precio poseía, pero que tenía por maestro desta arte a su mismo pensamiento, que le dibujaba el retrato que quería en la limpia tabla de la afición sin los defectos que la vista corporal le podría poner. Lucindo le rogó mandase a dos zagales que a su jardín le trujesen algunas pinturas de varios pastores y historias para recrear el ánimo y ser enseñado en su ejercicio (Hurtado de Toledo, en Madroñal: 2012: 209-210).

Parece claro que se refiere al cretense, acostumbrado en Italia a participar de las academias de señores, y que debió de encontrar en don Luis, heredero de su padre, que había muerto en 1576, una acogida similar a la que encontraba en Roma u otros lugares antes de venir a España. Y también parece claro que Hurtado de Toledo estaba interesado en la pintura y era coleccionista. Todo ello en la academia de la casa de campo de don Luis, también conocida como el cigarral de don Diego de Vargas o el Vergel o la Huerta de Vargas, etc. Nos informa de nuevo Hurtado de Toledo en la misma obra:

> El pastor Lusardo bajaba y con Lucindo y Varinto y Pavonio, sus zagales, se paseaba por el jardín en diversas pláticas ocupados, unas veces de los secretos de la naturaleza, propriedades de las yemas, efectos de las plantas, otras veces del movimiento de las estrellas, signos y planetas y la influencia que en los cuerpos humanos y terrestres hacían, otras veces de las artes liberales (Hurtado de Toledo, en Madroñal: 2012: 200).

No sabemos a quién corresponden esos dos nombres arcádicos (es sugerente pensar que encubran a Vivar, cuyo seudónimo preferido es Vireno, y a Liñán, normalmente encubierto bajo Riselo), pero desde luego es seguro que eran académicos también. Todo ello en el jardín del cigarral de los Vargas que Hurtado describe como pequeño pero maravilloso. Y que sitúa con alguna precisión, hablando de la madre y hermana del poeta (doña Ana Manrique, Andina, y su hija Isabel, Ismenia):

> El discreto Lucindo con Andina y Ismenia, su madre y hermana, se habían retirado a un jardín y casa de recreo que en la ribera del nítido Tajo tenían tanto por hacer santo ejercicio en el tiempo que los pastores por la muerte de su Supremo Mayoral hacen abstinencia y ayuno, cuanto por dar recreo al valeroso pastor Petronio, hermano de Andina, que a visitalla era venido aquí algunos días al remate de la febea (Hurtado de Toledo, en Madroñal: 2012: 200).

Y describe así el lugar, como una especie de *locus amoenus*:

> Era el jardín de las pastora Andina, aunque en pequeño sitio recogido, tan adornado de todas las plantas y yerbas hortenses que, fuera del terrenal paraíso donde nuestros primeros padres fueron criados, no se pudiera hallar otro más escogido en la tierra, porque las invenciones,

> trajes y vestidos que en varias tierras y naciones los vivientes procuran por majestad y adorno, aquí de la misma yerba la naturaleza y diligencia de los jardineros las había fabricado; había navíos, galeras y galeones, urcas y carabelas y fustas y escorchapines, galeazas y fortalecidas carracas con sus tiros y artillería de la yerba formados, que parecía haber una armada y naval combate en mitad de la yerba, como en marítimas aguas, danzando los laudes, esquifes y menudos bergantines, que parecían traer municiones, armas y provisión en su socorro; las paredes eran minadas de cristalinos caños de agua y claras fuentes, que correspondían a varios lugares haciendo fingida montaña, valles y arroyos, cuyas corrientes con su sonido suave al perezoso Sileno incitaban a sueño; había sonorosas aves de todos géneros y colores, en especial la amorosa y requebrada Filomena, y ansí de noche como de día a todos festejaba (Hurtado de Toledo, en Madroñal: 2012: 200-201).

No muy distinto, como se puede apreciar, del espacio maravilloso, también en las riberas del Tajo, donde tiene lugar *La Galatea* cervantina:

> Juntáronse todos, y con sosegados pasos comenzaron a entrar por el sagrado valle, cuyo sitio era tan estraño y maravilloso que, aun a los mesmos que muchas veces le habían visto, causaba nueva admiración y gusto. Levántanse en una parte de la ribera del famoso Tajo, en cuatro diferentes y contrapuestas partes, cuatro verdes y apacibles collados, como por muros y defensores de un hermoso valle que en medio contienen, cuya entrada en él por otros cuatro lugares es concedida, los cuales mesmos collados estrechan de modo que vienen a formar cuatro largas y apacibles calles, a quien hacen pared de todos lados altos e infinitos cipreses, puestos por tal orden y concierto que hasta las mesmas ramas de los unos y de los otros paresce que igualmente van cresciendo, y que ninguna se atreve a pasar ni salir un punto más de la otra. Cierran y ocupan el espacio que entre ciprés y ciprés se hace, mil olorosos rosales y suaves jazmines, tan juntos y entretejidos como suelen estar en los vallados de las guardadas viñas las espinosas zarzas y puntosas cambroneras. De trecho en trecho destas apacibles entradas, se ven correr por entre la verde y menuda yerba claros y frescos arroyos de limpias y sabrosas aguas, que en las faldas de los mesmos collados tienen su nascimiento. Es el remate y fin destas calles una ancha y redonda plaza, que los recuestos y los cipreses forman, en medio de la cual está puesta una artificiosa fuente de blanco y precioso mármol fabricada, con tanta industria y artificio hecha que las vistosas del conoscido Tíbuli y las soberbias de la antigua Tinacria no le pueden ser comparadas. Con el agua desta maravillosa fuente se humedecen y sustentan las frescas yerbas de la deleitosa plaza (Cervantes: 1994: 123).

Como el *Teatro pastoril* de Hurtado, también la novela cervantina es una ficción en la que intervienen pastores con nombres arcádicos que sucede cerca del Tajo. ¿Acaso en la casa de placer de don Luis de Vargas, pastor que es

casi seguro que aparece disfrazado en *La Galatea*? No en vano, el joven poeta toledano es autor de un poema preliminar en la obra.

Es evidente que Vargas ejercía como «mayoral» de otros pastores en la residencia que la familia poseía cerca del Tajo, en la Vega. Fernando Marías ha escrito sobre esta casa de placer del secretario Vargas a las afueras de Toledo (Marías: 1986). Cuando Tirso escribe sus *Cigarrales de Toledo* (1624) se menciona como Huerta de don Antonio de Vargas, el hermano y sucesor de don Luis en el mayorazgo. Ya antes Francisco de Pisa en su *Descripción de Toledo* (1605) había escrito sobre el Vergel del secretario Vargas. Por lo visto, lo había construido en 1570 y estaba en las riberas del Tajo «al poniente de la Solanilla o el Morterón», junto a la casa del Marqués de Villena. Sabemos también que tenía dos plantas[2].

Es el propio Hurtado el que, hablando de las casas de placer de los toledanos, en su *Memorial de algunas cosas notables que tiene la imperial ciudad de Toledo* (1576), señala que:

> de la otra parte del rio las casas que llaman de Capiscol, que al presente posee don Juan Çapata de Sandoval, estas estan cabe Lazaro Buey, y de alli vienen por las açudas al jardin y casa del secretario Vargas, al poniente el dicho cerro de Solanilla o Morteron esta la casa de Henand Perez de Guzman con su huerta (Hurtado de Toledo: 1963: 505-506, en CORDE).

Más recientemente, Marías lo sitúa en el Soto de Villarrubia, cerca de la «casa de campo del Marqués de Villena, la Huerta del Comendador y Corralrrubio» (Marías: 1986, IV: 141-142) y apunta el dato de que la casa se reformó y amplió en 1572 y que estaría compuesta por dos galerías o pisos formadas por siete vanos con arcos de medio punto, tanto en la parte delantera como en la trasera.

Todo ello nos lleva a pensar que en la casa de placer toledana de los Vargas se formó una especie de academia o cenáculo literario-caballeresco, ya que los asuntos que nos comunica Hurtado, la misma oración que le dio a él pie para su obra *Las trescientas* (1582), parecen propios de este tipo de reuniones literarias. Como también se formó otra similar en otro cigarral, el de Buenavista, en este caso relacionada con el cardenal Sandoval y su familiar, el conde de Mora, pero ya en fecha un poco posterior.

De hecho, sigue diciendo, un día Lusardo, ofendido por la pastora Mauricia, otra toledana, da en su descargo unos versos a don Luis de Vargas, Lucindo, el cual estaba en su jardín ocupado «en cosas de letras y obras del entendimiento con otros discretos pastores» (Hurtado de Toledo, en Madroñal: 2012: 208) y Lucindo aprovecha para pedir al viejo pastor sus instrumen-

[2] *Memoria. Plan especial de los cigarrales de Toledo*. 2007, p. 22. En línea: http://abierto.toledo.es/open/urbanismo/03-CIGARRALES/Memoria/Memoria.pdf.

tos para festejar a una parienta y amada pastora. Y desde luego los temas de que disputaban no podían prestarse mejor a este tipo de reuniones intelectuales que eran las academias. En el manuscrito *Las trescientas* (1582), conjunto de obras que Hurtado pensaba editar y que dedicaba a doña Ana Manrique, la madre del joven Vargas, dice el viejo sacerdote:

> *Hallándome, muy ilustre señora, presente a una elocuentísima oración que mi señor don Luis de Vargas, primogénito de vuestra señoría, con voz sonora y dulcísima rectórica recitó en defensa de ilustres mujeres (*Hurtado de Toledo, en Gamba Corradine: 2013: 835).

Hurtado pinta a don Luis con las mayores virtudes, como cuando hablando dice que era, además de muy hábil en todo tipo de ejercicios, entre los que se contaban los propios de las artes,

> muy experto demás desto en la pintura, tan estremado que otro Deucalión era en formar hombres de piedras, o otro Proteo con el spíritu de su gracia en dalles espiráculo de vida. A este pastor Lucindo tenía Lusardo particular amor y respeto, comunicándole algunos pastoriles instrumentos en que Lusardo deleitaba, a lo cual Lucindo era tan agradecido que ya eran mayores las prendas que la había llevado a Lusardo del alma (Hurtado de Toledo, en Madroñal: 2012: 199-200).

Esta relación entre el famoso pintor y el joven noble no se ha estudiado y puede ofrecer algunos datos de interés. Entre las pinturas que se inventarian a la muerte de don Antonio de Vargas (1614), hermano de don Luis y heredero del mayorazgo, figura «un retrato de academia de poetas en que está el señor don Luis y otros» (Madroñal: 1993: 144). Es posible también que se trate de su propia academia en el cigarral toledano de los Vargas, como posible es que pertenezca al buen hacer del Greco un cuadro que se le ha atribuido que representa una academia de humanistas (Camón Aznar: 1950: 126), cuyo protagonista puede ser el propio don Luis y, acaso, su hermano pequeño, don Antonio[3].

Además de presidente de su propia academia, don Luis de Vargas debió de ser mecenas de algunos artistas y escritores, quizá desde su época toledana. Así, otro preso en Argel como el mismo Cervantes, el carmelita Juan Vanegas (preso allí desde 1582), le dirige una carta el 19 de diciembre de 1586, con la que le envía un escrito poético donde da cuenta de la vida de cautivo que llevaba: «porque entiendo cuánto es el afición que los discretos sujetos tienen a las cosas de poetas» (Madroñal: 1993: 145).

Hurtado no había sido preso, pero al igual que Cervantes, había sido soldado antes que poeta, y como tal escribe un jugoso currículum propio en su obra *Teatro pastoril*, en el que –entre otras cosas– señala:

[3] Lo reproducimos en el apéndice.

> Padecí en esta tierna y cordial pasión algunos años de desasosiego... Busqué algunos accidentales remedios con que los sentidos fuesen adormidos, aunque no satisfechos y los accidentales cuidados suspendidos, como fueron conversaciones con hombres sabios y rostros de mujeres de valor, hermosas y discretas, ejercicios de la casa y pesca, plantas, huertos y agrestes habitaciones, las cantilenas de las aves encarceladas, crianza y granjería de muchas silvestres sabandijas, que en su fertilidad daban contento; libros historiales de hazañas de pastores y de griegas y fabulosas invenciones, versos y cantilenas que entre otros pastores celebrando la hermosura de algunas pastoras recitaba. De todo lo cual para remedio desta pasión accidental que en algunos tiempos mi corazón fatiga y sin alguna causa con lágrimas me ocupa solamente me ha quedado la lectión de las historias y el alegre viso de algunas hermosas y prudentes figuras (Hurtado de Toledo, en Madroñal: 2012: 210).

Es decir, que parece referirse aquí a narraciones pastoriles, caballerescas o tal vez bizantinas, todas llenas de «fabulosas invenciones», como señala.

Y Hurtado también tiene que ver (y esta es otra relación importante) con los ingenios que se reunían en torno al cardenal Ascanio Colonna, como eran Cervantes o don Luis de Vargas. De hecho, en la nueva impresión del *Orlando furioso* (Toledo: Pero López de Haro: 1583) es un tal I. D. Florentio Rom. quien firma la dedicatoria «Al illustrísimo señor Ascanio Colonna» y dice que se le dedica, aunque:

> es parto ajeno, con todo eso por haberle yo no solo castigado de infinitos errores de las impresiones, pero también restituido en muchos lugares siniestramente traducidos, como podrá verse, cotejándose con el toscano (*Orlando furioso*: 1583: dedicatoria).

Un folio después el mismo Florentio dedica un soneto latino al propio Colonna, y Luis Hurtado, otro a la nueva impresión y corrección de *Orlando furioso*.

> El furioso, ya manso y cortesano
> se os presenta de nuevo arnés vestido,
> de las furias y faltas corregido
> y de francés tornado en castellano.
> Pero López de Haro, toledano, 5
> en el palenque hispano le ha metido
> con tanta discreción que ha merecido
> ganar triunfo a César el romano.
> Si Ariosto inventor meresce gloria
> y mucha loa Urrea en referilla 10
> y Francia por dejarnos tal memoria;
> si el Haro ilustra tanto a Castilla,
> al de Haro impresor se dé victoria,
> que sobre todos debe conseguilla toscano
> (*Orlando furioso*: 1583: prelim.).

Es sabido que *La Galatea* se dedica al propio Ascanio Colonna y tiene aprobaciones de febrero de 1584, es decir, que estaría compuesta muy cerca de la nueva impresión toledana del *Orlando*, también dirigida al mismo prócer. Este había llegado a España en 1580 y pronto se rodea de poetas e intelectuales, relacionados con las universidades de Salamanca y Alcalá, pero también con otros ambientes (Morel-Fatio: 1906: 253-254; Marín Cepeda: 2015: 123). Uno de esos ambientes a buen seguro fue el que tuvo que ver con don Luis de Vargas y su grupo, pues no en vano en determinado soneto de la segunda parte del *Quijote* se alude a él de esta manera:

> ¡Viven los cielos donde más altos están, mancebo generoso, que sois el mejor poeta del orbe, y que merecéis estar laureado, no por Chipre ni por Gaeta, como dijo un poeta que Dios perdone! (Cervantes, *Quijote*, II, 2004: 686).

El poeta es presumiblemente Pedro Liñán de Riaza, compañero de Góngora y de Ascanio Colonna en las aulas salmantinas hacia 1576-1578, aunque también se ha atribuido a Vivar (ambos amigos de Lope y don Luis de Vargas). Uno de los dos escribió el soneto que comienza:

> Yo Juan Bautista de Bivar, poeta
> por la gracia de Ascanio solamente,
> saltabanco mayor de todo Oriente,
> laureado por Chipre y por Gaeta.

Según una anotación manuscrita en el cartapacio de la Biblioteca Nacional que lo copia, a Vivar «híçole laurear el cardenal Ascanio Colona en Alcalá» (Madroñal: 2004: 103). Luego el grupo poético en torno a Vargas, el del romancero nuevo, tenía que ver con Cervantes y probablemente también con Hurtado, el que participa de alguna forma en la nueva impresión del *Orlando*.

Cervantes, hablando de los libros que tiene don Quijote y refiriéndose a Carlomagno y los doce pares, dice:

> estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejió su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza (Cervantes, *Quijote*, I, 2004: 63).

Es decir, que Cervantes no guardaba respeto al *Orlando furioso* traducido en castellano. Quizá se refería, también, a esta versión restituida o castigada, en la que tuvo que ver Hurtado de Toledo. Curiosamente su portada nos muestra a un héroe loco que, inevitablemente, podía anticipar la figura de don Quijote.

Además, Hurtado era uno de los principales instigadores de que en las imprentas toledanas se publicasen libros de caballería o similares. De hecho, participa también en diversas obras, todas citadas por Cervantes en el *Quijote*, aunque no con igual fortuna. Así por ejemplo, en la de Agustín Alonso, *Bernardo del Carpio*, Toledo, 1585 (P. López de Haro); Francisco Garrido Villena, *Roncesvalles y los doce pares*, Toledo, 1583 (J. Rodríguez), *Palmerín de Ingalaterra*, traducido por él y publicado en Toledo, 1547-48 (F. de Santa Catalina o Caterina). Participa también en una obra que pudo influir igualmente en Cervantes, la traducción de las *Metamorfosis de Ovidio* (F. de Guzmán, 1578). Y pudo tomar parte, aunque no lo sabemos con certeza, en las ediciones del *Palmerín de Oliva* (P. López de Haro, 1580) y en la *Destrucción de Troya*, de J. Romero de Cepeda (P. López de Haro, 1584).

Como digo, en la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, desde antiguo considerada obra de Hurtado (1578)[4], pudo encontrar Cervantes inspiración para su «Discurso de la Edad de Oro», porque así se lee en la traducción del viejo clérigo:

> Por este poderoso Dios, la primera edad fue luego criada de natura de oro. En aquel tiempo reinaban en la tierra verdad y justicia. Los hombres andaban seguros por todas partes y vivían en paz y sosiego, sin saber que era necesario rey ni alcalde, alguacil ni escribano, verdugo ni pregonero, porque todos vivían en mucha hermandad, tratando verdad y justicia. En este tiempo los hombres no sabían qué era torre ni castillo, lanza ni espada, arnés ni otras cosas desta calidad, porque vivían sin haber menester defensores. La tierra, que no era rota ni labrada (porque aún no sabían qué era azada, reja, arado ni otro algún instrumento de hierro) producía de sí misma, no siendo apremiada y sin fatiga humana todas las cosas necesarias a la vida y sustento de los hombres, los cuales con salváticas sustancias de los cerezos, manzanas, zarzas, moras y espinas, de cuya producción y de bellotas que del encina, árbol dedicado a Júpiter, caían, se contentaban (*Las metamorphoses de Ovidio:* 1622: 16v°-17).

Como se ve, muy cercano también al discurso de don Quijote.

> Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sus-

[4] Así lo dice el bibliógrafo Tomás Tamayo de Vargas en su *Junta de libros* (1624), y más modernamente Gayangos (Pérez Pastor: 1887: 139). Hoy está demostrado que no le corresponde la traducción a Hurtado, sino a Jorge de Bustamante.

> tento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. […] Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia: aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella sin ser forzada ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían (Cervantes, *Quijote*, I, 2004: 98).

Y además, el propio Hurtado escribe también unas *Cortes de la muerte*, con las que a veces se ha relacionado el episodio de la carreta de Angulo el Malo (*Quijote*, II, 11) que venía de representar en la octava del corpus el auto de *Las cortes de la muerte*.

Es probable que antes de 1582 Cervantes hubiese entrado en contacto con Vargas, Hurtado y su grupo, acaso en el cigarral del primero; pero lo que es seguro es que el autor del *Quijote* llega a la toledana villa de Esquivias y allí contrae matrimonio con doña Catalina de Salazar y Palacios en 1584, y con ella vive algunos años hasta que se marcha precisamente a Toledo, en 1587, con el cortejo que transporta desde Francia las reliquias de santa Leocadia, lo que es un nexo de unión importante en este caso con el Greco, que participó como está demostrado en la arquitectura efímera desarrollada para dicho recibimiento (Martínez-Burgos García: 2000). Que Cervantes participó con los poetas toledanos en el certamen de santa Leocadia lo refiere el autor de comedias Andrés de Claramonte, cuando cita en una lista de ingenios poéticos:

> Pero Leocadia ya al son
> del Tajo en arenas de oro
> un Cervantes y un Chacón
> vierten del pico sonoro
> dulzura y admiración.
> (Claramonte, *Letanía moral*: 1613: 482)

Se refiere al poeta también toledano Martín Chacón, que vivió hasta 1626 y participó en buen número de justas literarias toledanas a finales del XVI y principios del XVII (Madroñal: 1999). Es decir, que en 1587, mientras el propio rey Felipe y su familia asisten al traslado de la reliquias de santa Leocadia y se alojan en la Casa de Vargas, situada enfrente de la propia iglesia del mismo nombre que recibe las reliquias de la santa, Cervantes está presente en la ciudad y participa en el certamen literario, después recogido en el libro del jesuita Miguel Hernández Vida, *Martirio y translación de la gloriosa virgen y mártir santa Leocadia* (1591).

Cervantes también pasó temporadas en la ciudad y algunas de sus obras se ambientan en ella o sus alrededores, como la ya citada *Galatea* (1585), *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*, en las *Novelas ejemplares* (1613) y, por supuesto, el *Quijote*. El alcalaíno cita en sus obras al doctor de la Fuente, alu-

de al corregidor don Alonso de Cárcamo y cita al arzobispo Sandoval y Rojas. Se acuerda también de otros nombres en su *Viaje del Parnaso* como el del doctor Gregorio de Angulo y Francisco de Pisa, ambos relacionados de alguna manera con el Greco, que retrata al doctor de la Fuente y tiene como amigo y fiador a Gregorio de Angulo, el mismo personaje que recibe una importante epístola de Lope de Vega.

Por otra parte, es importante la conexión entre Cervantes y otros personajes también relacionados con el Greco, como Andrés Núñez, párroco de Santo Tomé que encarga al Greco el famoso cuadro del entierro del conde de Orgaz, que tenía gran vinculación con Esquivias y alguna también con la familia política del novelista. Es muy posible también que Pedro Salazar de Mendoza, ilustre amigo y fiador del pintor y poseedor de varios de sus cuadros, tuviera alguna relación con la familia política de Cervantes. Igualmente, José de Valdivielso, amigo de Cervantes, participó con el Greco al menos en una academia, la del conde de Fuensalida. Además, Cervantes agradece al arzobispo toledano don Bernardo de Sandoval y Rojas (1599-1618) la suma caridad que le hace en la segunda parte del *Quijote* (Cervantes, *Quijote*, II, 2004: 677). El poderoso arzobispo, que pertenecía a la ilustre familia del duque de Lerma, se muestra protector de Cervantes (Laínez Alcalá: 1958), tal vez por la relación que este tenía con un buen amigo como era el citado Valdivielso, capellán del arzobispo. Como él, Cervantes conoce y trata a otros escritores toledanos, difíciles de frecuentar si no es por el trato directo en la propia ciudad: mientras que en el «Canto de Calíope» de *La Galatea*, Cervantes cita solo al toledano don Luis de Vargas y a los poetas del romancero nuevo Juan Bautista de Vivar y Pedro Liñán de Riaza; en el *Viaje del Parnaso*, sin embargo, menciona a Valdivielso, a Gregorio de Angulo, al contador Gaspar de Barrionuevo, todos poetas, también buenos amigos de Lope, presentes en la ciudad a principios del XVII y participantes en los preliminares de libros que se publican por esas fechas y en la academia de Fuensalida.

Era una generación de poetas algo posterior a aquella a la que pertenecían Liñán o don Luis de Vargas, tristemente fallecido en un viaje a Italia y que a buen seguro aglutinó a su alrededor a otros poetas también como Hurtado, Lope y a pintores como el Greco. ¿Será el viejo clérigo Hurtado el nexo entre la poesía de cancionero y la nueva corriente romanceril? O, al menos, ¿fue testigo del paso de una a otra manera de entender la poesía en los círculos en que se relacionaba? ¿Puso en contacto su discípulo Vargas al Greco y al propio clérigo y quizá también a Cervantes, que leyó las traducciones del último, acaso para deplorarlas? En cualquier caso, queden aquí estos interrogantes que habrá que seguir investigando para saber algo más de este grupo de artistas e intelectuales que compartieron el mejor momento de nuestra historia cultural.

Abraham Madroñal
Universidad de Ginebra
Anales Cervantinos

BIBLIOGRAFÍA

ANTIOCHOS, Sarantis. (2001) «Cervantes y el Greco ¿solo contemporáneos?». *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Antonio Bernat Vistarini (Coord.). Palma de Mallorca. UIB. I. 91-104.

BLANCO SÁNCHEZ, Antonio. (1982) *Entre Fray Luis y Quevedo: en busca de Francisco de la Torre*. Salamanca. Atlas.

BLECUA, José Manuel. (1961) «La Academia poética del Conde de Fuensalida». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 15. 460-462.

BROWN, Jonathan. (1982) «El Greco y Toledo». *El Greco de Toledo*. Madrid. Alianza Editorial. 75-148.

CAMÓN AZNAR, José. (1950) *Dominico Greco*. Madrid. Espasa-Calpe. 2 vols.

CASADO VELARDE, Manuel y Carlos MATA INDURÁIN (Eds.). (2012) *Jerusalén y Toledo. Historia de dos ciudades*. Madrid. Iberoamericana-Vervuert.

CERVANTES, Miguel. (1994) *La Galatea*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Eds.). Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

CERVANTES, Miguel. (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Ed. y notas de Francisco Rico. Madrid. Real Academia Española.

CLARAMONTE, Andrés de. (1613) *Letanía moral*. Sevilla. Matías Clavijo.

CORDE: *Corpus Diacrónico del Español*, de la Real Academia Española. Accesible en línea en la dirección www.rae.es

El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari. (1992) Madrid. Real Fundación Toledo.

El Greco de Toledo. (1982) Madrid. Alianza Editorial.

GAMBA CORRADINE, Jimena. (2013) *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590)*. Tesis doctoral dirigida por Pedro M. Cátedra García. Salamanca. Universidad de Salamanca. Accesible en línea en la dirección: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/122978/1/DLEH_Gambacorradine_escriturashurtosreelaboracionesluishurtadodetoledo.pdf.

GÓMEZ MENOR, José Carlos. (1982) *Vida y obra de El Greco*. Toledo. Zocodover.

KAGAN, Richard L. (1982) «La Toledo del Greco». *El Greco de Toledo*. Madrid. Alianza Editorial. 35-74.

LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael. (1958) *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes*. Salamanca. Anaya.

LÓPEZ POZA, Sagrario. (1993) «Las *Trecientas* de Luys Hurtado, manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Santiago». *Salina*. 7. 49-55.

MADROÑAL, Abraham. (1993) «Don Luis de Vargas (1566-1591?) creador del romancero nuevo». *Encuentros. Anuario de la Academia Iberoamericana de Poesía*. 1. 139-159.

MADROÑAL, Abraham. (1996) «Don Luis de Vargas Manrique (1566-1591?) y su círculo de amigos en torno al romancero nuevo». *Studia Aurea. III Congreso Internacional de la AISO*. Toulouse. PUM. I, 395-404.

MADROÑAL, Abraham. (1997) «Pedro Liñán, Juan Bautista de Vivar y don Luis de Vargas, tres poetas contemporáneos de Cervantes en torno al romancero nuevo». *Boletín de la Real Academia Española*. 77. 99-125.

MADROÑAL, Abraham. (1999) *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*. Madrid. Iberoamericana.

MADROÑAL, Abraham. (2004) «Entre alegre esperanza y triste olvido (Versos inéditos de Juan Bautista de Vivar en la Biblioteca Riccardiana de Florencia)». *Anales Cervantinos*. 36. 101-164.

MADROÑAL, Abraham. (2012) «La importancia del medio toledano en la literatura del Siglo de Oro». Casado Velarde, Manuel y Carlos Mata Induráin (Eds.). *Jerusalén y Toledo. Historia de dos ciudades*. Madrid. Iberoamericana-Vervuert. 175-214.

MARAÑÓN, Gregorio. (1956) *Greco y Toledo*. Madrid. Espasa-Calpe.

MARÍAS, Fernando. (1986) *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid. CSIC-IPIET. Tomo IV.

MARÍAS, Fernando. (2013) *El Greco. Historia de un pintor extravagante*. San Sebastián. Nerea.

MARÍN CEPEDA, Patricia. (2015) *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid. Polifemo.

MARTÍN GAMERO, Antonio. (1869) *Recuerdos de Toledo sacados de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Toledo. Imprenta de Fando.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. (2000) «La creación de imágenes, propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro». J. Carlos Vizuete Mendoza y Palma Martínez-Burgos García (Eds.). *Religiosidad popular y modelos de identidad de España y América*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 215-240.

Las Metamorphoses o transformaciones del excelente poeta Ovidio. (1578) Toledo. Francisco de Guzmán.

Las Metamorphoses o transformaciones del excelente poeta Ovidio. (1622) Madrid. Viuda de Alonso Martín.

MOREL-FATIO, Alfred. (1906) «Cervantes et les cardinaux Acquaviva et Colonna». *Bulletin Hispanique*. 8. 247-256.

NIDER, Valentina y Ramón VALDÉS (Eds.). (2000) *Hospital de neçios, de Luis Hurtado de Toledo*. Viareggio-Luca. Mauro Baroni Editore.

Orlando furioso. (1583) Toledo. Pedro López de Haro.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal. (1887) *La imprenta en Toledo*. Madrid. Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

POLLÍN, Alice M. (2001) «Cervantes y el Greco: algunos paralelismos en su obra». *RILCE*. 17.2. 233-243.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. (1959) «El poeta Luis Hurtado de Toledo (1510-c1598)». *Relieves de erudición (Del Amadís a Goya)*. Valencia. Castalia. 145-203.

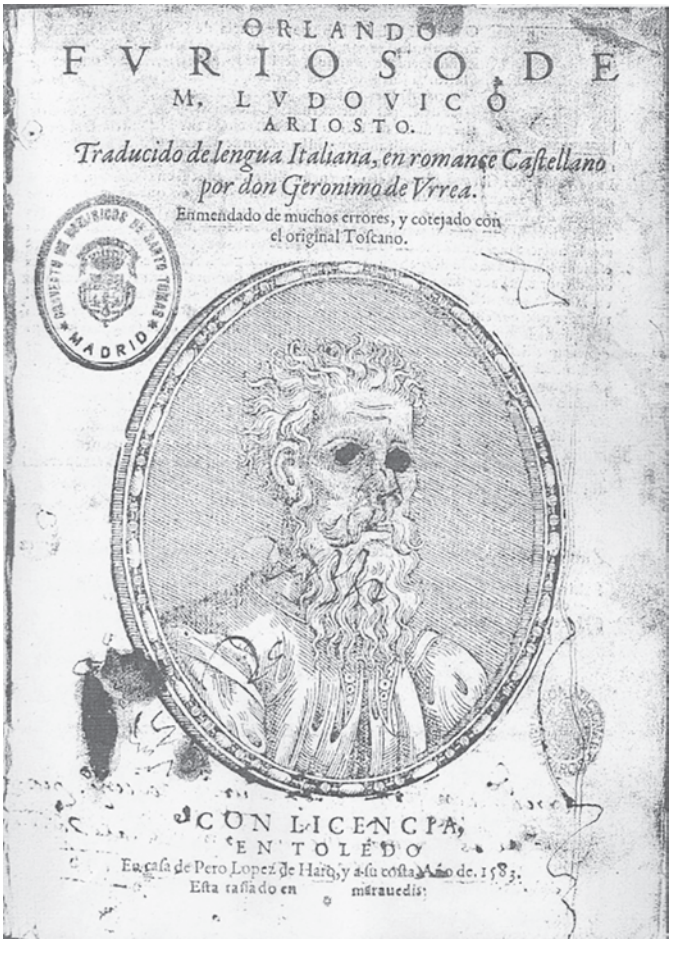
ROSENKRANZ, Hans. (1932) *El Greco and Cervantes in the Rhythm of Experience*. London. Peter Davies.

SALIDO, José Vicente (Ed.). (2013) *Hospitales de enamorados*, de Luis Hurtado de Toledo. Madrid. Iberoamericana.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja. (1982) *El Greco en Toledo*. Toledo. Zocodover.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Julián OLIVARES. (2011) «Lope de Vega y El Greco: *Ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII». *Bulletin of Hispanic Studies*. 88. 21-41.

TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, Cristóbal. (1901) *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómico*s. Madrid. Tip. Fortanet.


ORLANDO
FVRIOSO DE
M. LVDOVICO
ARIOSTO.
Traducido de lengua Italiana, en romance Castellano
por don Geronimo de Vrrea.
Enmendado de muchos errores, y cotejado con
el original Toscano.
CON LICENCIA,
EN TOLEDO
En casa de Pero Lopez de Haro, y a su costa. Año de. 1583.
Esta tassado en maravedis.

Portada del *Orlando furioso* traducido por Urrea, pero enmendado y dedicado al cardenal Ascanio Colonna, en la nueva impresión toledana de 1583

Atribuido a El Greco: «Humanistas». Galería Erhardt, Berlín
(Camón Aznar, *Dominico Greco*, 1950, p. 128).

-CHRONICA-
Y VIDA DEL REY SANT LVYS
DE FRANCIA.

NIETO DEL REY DON ALONSO ONZENO DE castilla traduzida de lengua Francesa en Castellana, y dirigida a la Magestad de la Reyna doña Ysabel nuestra señora segunda deste nõbre: por Iacques Ledel su vasallo, y criado.

Esta Chronica compuso vn cauallero llamado el señor de Ionuila, que siẽpre anduuo con el Rey: en todas sus jornadas.

ENTOLEDO.
Por Francisco de Guzman. Año de. 1567.
CON PRIVILEGIO REAL.
Esta tassado en dos reales y medio.

Portada de la traducción de la *Crónica de san Luis* (1567), en la que tuvo que ver Hurtado de Toledo.

«San Luis, rey de Francia», El Greco (1592-1595).

Emilio Maganto Pavón
Un punto oscuro en la vida de Cervantes: su amante, Ana de Villafranca y la hija de ambos, Isabel de Saavedra (Nuevos documentos cervantinos que desvelan la vida de Isabel durante sus primeros quince años, aclarando algunas dudas y corriendo errores biográficos)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 243-266

UN PUNTO OSCURO EN LA VIDA DE CERVANTES: SU AMANTE, ANA DE VILLAFRANCA Y LA HIJA DE AMBOS, ISABEL DE SAAVEDRA (NUEVOS DOCUMENTOS CERVANTINOS QUE DESVELAN LA VIDA DE ISABEL DURANTE SUS PRIMEROS QUINCE AÑOS, ACLARANDO ALGUNAS DUDAS Y CORRIGIENDO ERRORES BIOGRÁFICOS)

Introducción

La reconstrucción histórica de las figuras de Ana de Villafranca, la amante adúltera de Miguel de Cervantes durante algún tiempo, y de la hija de ambos, Isabel de Saavedra, sigue siendo uno de los asuntos de mayor dificultad de desentrañar para historiadores y biógrafos cervantinos y, quizás, uno de los que sigue despertando entre los mismos el más enconado debate. Desde que Cristóbal Pérez Pastor (1897, 1902) y Luis Astrana Marín (1948-1958: III, V), desvelaran documentalmente en su obras los orígenes y parte de la genealogía de ambas mujeres y los de su familia, los estudios biográficos se han sucedido casi hasta la actualidad sin que los autores se hayan puesto de acuerdo no solo en la naturaleza y tipo de relación que hubo entre Cervantes y Ana Franca, sino que algunos, incluso, han puesto en duda que Isabel de Saavedra fuera hija del autor del *Quijote*.

Se podría pensar que la ya larga disputa de los historiadores acerca de los amoríos que pudo haber entre Cervantes y su amante, y la incertidumbre que todavía persiste sobre Isabel, fruto de este vínculo prohibido, provinieran de la escasez de nuevos documentos que, sobre esta etapa de la vida del Príncipe de los Ingenios, han sido localizados durante los últimos cincuenta años. Sin embargo, una relectura detenida de la documentación incluida en la obra de Astrana antes citada y de otra inédita hasta hace poco, fruto de su investigación un año antes de su muerte (Astrana: 1960: 15), confirman que el problema es mucho más complejo. En mi opinión, no se trataría solamente de una insuficiencia de testimonios contemporáneos sobre este asunto, sino tam-

bién de que algunos de los documentos de que disponíamos no han sido interpretados correctamente o han sido obviados en los estudios biográficos.

Por otra parte, a pesar de que en el último lustro han aparecido hasta un total de 46 nuevos documentos de Ana Franca, de sus familiares más directos y de Isabel de Saavedra, que podrían aclarar algunos de los muchos puntos oscuros que todavía persisten sobre la relación entre Cervantes, su amante, y la hija de ambos durante sus primeros quince años, los biógrafos o comentaristas que han tratado recientemente este tema siguen empeñados, sin ningún apoyo documental, en reabrir debates ya amortizados, volver a exhumar viejas teorías, o insistir en hipótesis que no tienen justificación alguna, retrotrayéndonos, en lo que se refiere a este asunto, a un estado de la cuestión de finales del siglo XIX.

Se cumplen ahora 100 años desde que Cotarelo y Mori planteara en su obra *Los puntos oscuros en la vida de Cervantes* (1916), que uno de los temas más espinosos y de mayor opacidad en la vida del escritor, era el de sus amoríos con Ana Franca y el del, tan debatido, reconocimiento legal de Isabel de Saavedra como su hija natural. A principios de este siglo, Jean Canavaggio volvía a recoger el testigo de Cotarelo en su trabajo *Los puntos controvertidos de la vida de Cervantes* (2007), advirtiendo que después de casi un siglo nadie había conseguido disipar estas oscuridades biográficas. Según él, casi todas ellas no solo seguían sin aclararse, sino que alguno de los puntos oscuros más significados, como el de Ana Franca e Isabel de Saavedra, después de tanto debate había llegado a convertirse en una verdadera polémica. No obstante, uno de los medios que aconsejaba para desvanecer tanta oscuridad y tanta discusión, era: «atenernos a la letra de los testimonios y escrituras notariales». En síntesis: volver al documento (Canavaggio: 2007: 13, 18-19).

Es posible que después del buen trabajo de Canavaggio, de su advertencia, y, sobre todo, de su recomendación, los biógrafos comenzaran a plantearse que era necesaria una revisión y actualización de todo el *corpus* documental cervantino, cosa que hasta entonces no se había realizado de forma completa. De esa época fueron las excelentes recopilaciones del hispanista K. Sliwa (1999; 2000), quien, compilando la bibliografía y todo el material biográfico hasta 1997, consiguió reunir un total de 1500 documentos cervantinos ordenados cronológicamente. Este hecho facilitó que desde el año 2000 apareciera un número creciente de estudios biográficos de Cervantes, cada vez más voluminosos y, sobre todo, mejor documentados, como la biografía de Fernández Álvarez: *Cervantes visto por un historiador* (2005), o la de propio Sliwa: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (2006), biografía esta última que hasta ahora no ha sido superada en este aspecto.

No obstante esta apreciación, parecería comprensible que para una parte de los biógrafos y comentaristas actuales, estas semblanzas de Cervantes tan sobrecargadas de documentos y citas bibliográficas, como lo fue la de Astrana en su momento o como las dos citadas más arriba, no fueran atrayentes para consulta. La gran extensión de estas obras podría explicar, en cierto modo, que algunos autores prefieran obtener la información para sus

nuevas biografías de los catálogos y recopilaciones documentales o de semblanzas anteriores más concisas. Menos atractivas aún lo serían para el gran público, cuyos gustos y adaptación a los nuevos formatos de lectura han variado bastante en los últimos años. Todo ello justificaría que muchos de los nuevos escritores y ensayistas, en aras de la brevedad u obligados por las editoriales a acomodarse a las corrientes actuales sobre el género, en las cuales para el lector prima más la semblanza novelada que la genuina biografía, redacten sus obras con estas servidumbres sin preocuparse siquiera de contrastar documentalmente sus opiniones.

El perjuicio que se deriva de tales biografías noveladas escasamente documentadas parece evidente. Pero no es menor el daño que ocasionan los estudios biográficos basados en semblanzas, hipótesis y teorías de principios del siglo XX ya desechadas, o las que se argumentan en la interpretación de los textos cervantinos tratando de asimilarlos a determinados episodios desconocidos de la vida del autor. Mi forma de pensar sobre este asunto ya fue expresada en el prólogo de una obra mía reciente (Maganto: 2014: 15-52), en el cual reivindicábamos que la auténtica investigación biográfica de Miguel de Cervantes debería volver a hacerse en el archivo y que el documento debería ser la base sobre la cual se cimentara cualquier conjetura o aspecto biográfico.

Abundando en este asunto, el mismo Canavaggio, estudiando los periodos históricos por los que transitaron las biografías de Cervantes, explicaba en un capítulo de una de sus obras titulado: *Hacia la nueva biografía de Miguel de Cervantes* (2000: 17-30) los tres objetivos fundamentales que el biógrafo debía seguir para conseguirla. En primer lugar, establecer con todo el rigor requerido lo que se sabe del manco de Lepanto, separando lo fabuloso de lo cierto y de lo verosímil, con examen estricto de los documentos. En segundo lugar, situar en su medio y en su época al escritor, aproximándonos lo más posible a la intimidad cervantina. Para ello no quedaría más remedio que volver a los textos cervantinos, para buscar en ellos, si no al hombre, al menos a cuanto sea susceptible de iluminarlo, pero esto debería ser examinado con suma precaución, cotejando lo que es relato autobiográfico de lo que es ficción. En tercer lugar, ir al encuentro de Cervantes hasta donde fuera posible, desechando las suposiciones gratuitas de las factibles, ya que la narración corta pero verdadera (desde el nacimiento a la muerte del escritor) es preferible, aunque vaya en detrimento de la economía del libro.

A mi parecer, los tres objetivos de Canavaggio son muy valorables aunque quizás se solapen; prueba de ello es que uno de los problemas más preocupantes que se pueden observar en algunos estudios recientes, como consecuencia de la concisión, de la asimilación de los textos cervantinos a la biografía real, o de la toma de información de autores o semblanzas muy antiguas en vez de obtenerla del documento, es la repetición, una y otra vez, de errores o inexactitudes biográficas. Como luego veremos en nuestra revisión del tema que nos ocupa, estos equívocos o afirmaciones erróneas aparecen citadas y copiadas literal y reiteradamente en muchas biografías de Cervantes

de los últimos años, aunque documentalmente estén desechadas hace décadas. Aunque a algunos biógrafos estos errores les puedan parecer intrascendentes o de poca relevancia dentro del contexto histórico de la vida del escritor, tengo que especificar que, por lo menos en mi caso, la corrección o rectificación de los mismos me ha posibilitado localizar nuevos documentos y abrir nuevas vías de investigación.

Como corolario de estos comentarios: los errores o inexactitudes que aparecen de forma reiterada en algunos estudios biográficos recientes no pueden ser atribuibles a una mala elección de la fuente (o de la autoridad) de quien se toman los datos, sino a una insuficiente revisión o relectura de los documentos adjuntos. Sin ninguna duda, esta práctica es una de las causas que más contribuyen a que el «punto oscuro» continúe sin aclararse. Si bien es verdad que para nuestras biografías o artículos todos nos valemos de los trabajos e informaciones anteriores, no es menos cierto que casi nunca revisamos a conciencia los documentos de Cervantes que se citan. Si los cotejáramos, corregiríamos nuestros errores y nos sorprenderíamos de la cantidad de información desconocida u oculta que todavía se puede obtener en dichos documentos.

En referencia a Ana de Villafranca, los estudios biográficos de los últimos años demuestran un excesivo cúmulo de errores e inexactitudes que hoy día no pueden seguir manteniéndose, por estar refutados desde la publicación de la biografía de Cervantes de Luis Astrana Marín. Pese a ello perduran, como ocurrió a principios del siglo XX, excesivas opiniones desacreditadas, demasiada fantasía y mucha especulación sobre su genealogía, dedicación y, particularmente, sobre las teorías que tratan de sus amoríos con Cervantes o sobre la época o lugar donde sucedieron. Con respecto a Isabel de Saavedra, el asunto todavía es peor, ya que se siguen sustentando hipótesis que están totalmente descartadas documentalmente, como la fecha de su nacimiento en noviembre de 1584, u otras aparecidas recientemente, que exhumando absurdas elucubraciones de principios del siglo pasado, ponen en duda la paternidad de Cervantes o la de su legitimación, indudablemente probadas con documentos desde hace más de cien años.

Lo que pretendemos con este trabajo es tratar de corregir esos errores y dudas de los biógrafos sobre las dos mujeres con nuevos documentos, en una etapa de la vida de Ana Franca e Isabel de Saavedra casi desconocida hasta ahora. Dicho periodo comprende los 15 primeros años de la hija de Cervantes: desde abril de 1584, fecha de su nacimiento y bautizo, hasta agosto de 1599, fecha del reconocimiento implícito de Isabel por el escritor. Si bien dichos documentos fueron publicados recientemente en tres obras nuestras (Maganto: 2011; 2013; 2014), he querido volverlos a traer a colación no solo para su mayor difusión entre los cervantistas, sino también para validar nuestras conclusiones.

No obstante, conviene aclarar que para poder realizar este estudio de corrección no podíamos obviar la documentación de ambas mujeres y la de sus familiares publicada con anterioridad. Por tanto, para el trabajo se han

tenido que revisar todos los documentos localizados hasta ahora de la familia Villafranca hasta el año 2014. Es decir, los incluidos en la obra de Luis Astrana Marín: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* (1948-1958) (texto que contiene casi todo el *corpus* documental anterior sobre Ana Franca, sus familiares, e Isabel), y los citados en el último libro de nuestra trilogía: *La familia Villafranca y Miguel de Cervantes* (Maganto: 2014) (texto que contiene los nuevos documentos de los mismos actores descubiertos recientemente). De ese amplio grupo documental hemos seleccionado solamente los que involucran a madre e hija en los años arriba comentados (1584-1599), época en la que por la escasez de testimonios escritos hasta hace poco, había dado lugar a mucha lucubración y a teorías que a día de hoy deberían ser descartadas.

A su vez, hemos revisado las 15 biografías de Miguel de Cervantes que consideramos mejor documentadas de los últimos veinticinco años, para extraer de ellas todos los datos erróneos susceptibles de rectificación y que, como antes se dijo, persisten y se repiten reiteradamente desde los primeros estudios biográficos. Del mismo modo, con el estudio de las biografías, se intenta realizar un análisis comparativo y una puesta al día de todas las teorías que sobre la relación de Cervantes y Ana de Villafranca han sugerido historiadores y biógrafos. Se pretende con ello objetivar si los nuevos documentos aportados en este trabajo sirven o no para resolver alguno de los enigmas o las dudas que todavía subsisten en dicha relación.

Con el estudio documental de rectificación y la selección biográfica comparativa no es intención del autor entablar ninguna polémica ni tampoco menospreciar los estudios que, sobre las dos mujeres, se han publicado en los últimos años, incluidos en las biografías de Cervantes. Lo que se intenta con este trabajo es acercarnos lo más posible a la trama que gira en torno al punto oscuro, deslindando documentalmente lo que hoy sabemos que fue verdad, para separarlo del error, especulación, o fantasía novelesca.

Documentos sobre la familia Villafranca localizados hasta 2014

En la última obra nuestra, citada más arriba, pudimos recopilar todos los documentos históricos de la familia Villafranca (la familia de la amante de Cervantes), ordenados de forma cronológica según la fecha de su publicación hasta 1958 (Maganto: 2014: 59-66). En total reunimos 60 documentos pertenecientes a dicha familia. De ellos, la mayoría habían sido publicados por Pérez Pastor (32), en sus *Documentos Cervantinos* (1897; 1902) y por Astrana Marín (19) en su biografía de Cervantes (1948-1958). Sin embargo, el último de estos investigadores, un año después de finalizar su descomunal biografía de Cervantes en 1958, descubrió en el archivo parroquial de la iglesia de San Andrés de Madrid, varios documentos de la familia Villafranca en el primer libro de bautismos, que no pudo llegar a publicar por su inesperada muerte. Su hijo publicó en una reseña periodística (Astrana Martín: 1960: 15-19), una síntesis de las investiga-

ciones de su padre, pero las partidas bautismales y de confirmación que descubrió en ese libro quedaron inéditas y sin trascribir.

Una reciente revisión por nuestra parte del libro de bautismos, único códice del siglo XVI que se conserva en esa iglesia, ya que todo su archivo fue destruido durante la república y guerra civil española, nos ha permitido trascribir y publicar todas las partidas correspondientes a la familia Villafranca citadas en ese artículo por Astrana. Después de incluirlas y tras nuestra propia investigación documental en doce archivos, el número de nuevos documentos de la familia Villafranca aportados en la obra antes citada (Maganto: 2014: 64-66, 69-92), asciende a un total de 46. En un brevísimo resumen biográfico para este trabajo podemos decir que dicha familia vivía en la calle de las Tabernillas, perteneciente a la colación de la iglesia de San Andrés, que el patriarca de la familia se llamaba Juan de Villafranca y era suplicacionero, que su esposa era Luisa de Rojas y que el matrimonio tuvo 4 hijos (Ana, Luisa, Juan, e Isabel).

Así pues, tras nuestra recopilación, son 106 el total de los documentos de la familia Villafranca localizados hasta la fecha. En mi opinión, tan elevado número de testimonios escritos no solo demostraría la trascendencia e importancia que casi todos los miembros de esta familia tuvieron en la vida de Cervantes, sino también que quizás sea necesaria una nueva relectura de esta extensa documentación. Dicha revisión quizás permitiera en el futuro abrir nuevos cauces de investigación archivística en los estudios biográficos del escritor.

De mi revisión de los 46 nuevos documentos, se desprende que si bien muchos corresponden a Isabel de Saavedra, una de las dos mujeres que más influyeron en la vida de Cervantes –la otra fue su esposa, Catalina de Salazar–, no es desdeñable el número de documentos inéditos de Ana de Villafranca localizados, lo cual nos ha permitido un mayor acercamiento a su perfil biográfico, que permanecía un tanto desdibujado en casi todos los estudios. No obstante, como antes se dijo, para este trabajo solo incluiré los documentos inéditos de la familia Villafranca que involucren a Ana, la amante de Cervantes, y a Isabel de Saavedra, la hija de ambos, durante sus primeros quince años. Solo serán utilizados los publicados hasta 1958 en el caso de tener que rebatir algún error o tesis equívoca de los biógrafos.

Errores biográficos sobre Ana de Villafranca e Isabel de Saavedra que perduran en los estudios actuales a pesar de estar rebatidos por la documentación anterior (hasta 1960). Refutación por los nuevos documentos (hasta 2014)

Ana de Villafranca no era hija de un mercader de lanas, sino de un suplicacionero

Quizás sea este error uno de los que más han perdurado en las biografías de Cervantes que hemos revisado para este trabajo. Aunque el yerro solo apa-

rece en 4 de las 15, surge, incluso, en las publicadas los dos últimos años[1], lo que demostraría que la inexactitud se ha mantenido perenne desde hace casi sesenta años, a pesar de que en la biografía de Cervantes de Astrana Marín, fuente original de donde proviene el equívoco, ya estaba descartada documentalmente. El error nació de las investigaciones iniciales del historiador y de las dificultades que tuvo en encontrar los verdaderos orígenes de la familia Villafranca. Como Astrana iba publicando los volúmenes conforme realizaba sus investigaciones documentales, tuvo que rectificar en el tomo V de su obra lo que había escrito en el tomo III sobre dicha familia. A lo largo de su exhaustiva investigación se dio cuenta de que el Juan de Villafranca, mercader de lanas, que había supuesto era el padre de Ana, la amante de Cervantes, no era el que buscaba. Su error quedó zanjado en el V tomo, donde aclaró que el verdadero Juan de Villafranca, casado con Luisa de Rojas, era en realidad *suplicacionero* (barquillero) (Astrana: 1948-1958: III, 340-342; V, 346-347)[2].

Sorprende, de todos modos, que la afirmación errónea inicial de Astrana en el tomo III, pero rectificada documentalmente en el V, haya persistido en el tiempo y en casi todas las biografías posteriores, ya que el historiador, ufano por su hallazgo, en sus comentarios críticos hacia Isabel de Saavedra en dicho tomo V comenta: «He aquí el documento novísimo que despeja de orgullo a doña Isabel, tan ingrata con su inmortal padre, y la hace pasar a la historia como hija de una tabernera de corte y nieta de un barquillero analfabeto». Parece estar claro que el primer biógrafo que tomó la información para su semblanza, no revisó por completo la fuente ni se preocupó de cotejar ese importante documento, lo que originó que su error se trasmitiera de forma repetida hasta nuestros días en las siguientes biografías.

Que Juan de Villafranca era suplicacionero y junto a su mujer, Luisa de Rojas, propietario de la susodicha casa en la calle Toledo, quedó fehacientemente probado por tres documentos nuestros localizados y publicados en 2011 (Maganto: 2011: 19, 121-122, 138)[3]. En todos ellos se cita a Juan de

[1] Las biografías en las que aparece el error son las siguientes: Calderón (1990: 32), McCrory (2002: 113), Canavaggio (2015: 162), García López (2015: 112). El único biógrafo de los 15 consultados que afirma que Juan de Villafranca era suplicacionero (barquillero) es Barros Campos (2010: 382).

[2] El documento que Astrana localizó tardíamente y por el cual llegó a descubrir el pobre y humilde oficio del padre de la amante de Cervantes, se trata del otorgamiento de un censo perpetuo impuesto el 3 de agosto de 1573 por Juan de Villafranca, *suplicacionero*, y Luisa de Rojas, su mujer, propietarios de una casa en la calle Toledo, parroquia de Santiuste (Santos Justo y Pastor), a un tal Cebrián de la Cruz. Archivo Histórico de Protocolos (en lo sucesivo AHP): Juan del Campillo, Prot. 604, s.f. (3-VII-1573). El documento fue publicado en el tomo V de su obra como antes se ha dicho.

[3] 3. AHP: Carta de venta que otorgan Bartolomé Julián, tabernero, e Ana Martínez, su mujer, a Juan de Villafranca, suplicacionero de la villa. Alonso de San Martín, Prot. 529, s.f. (5-VII-572); AHP: Carta de obligación de Bartolomé Julián, tabernero. Alonso de San Martín,

Villafranca como *suplicacionero*, que compró dicha casa por 146 ducados en 1572 de forma aplazada, que el inmueble se situaba cercano a la puerta de la muralla y del puente de Toledo, que estaba delante de la mancebía de la Corte, y que tenía un censo anual perpetuo de tres ducados. Dicha casa fue cedida en usufructo a su primogénita Ana y a su marido, el tratante asturiano Alonso Rodríguez, después de su boda en 1580 (Maganto: 2013: 44-47, 55-56), para vivir en ella.

Ana de Villafranca no era una actriz cómica del siglo XVI, sino tabernera de corte

En 1916 Cotarelo y Mori en su trabajo *Los puntos oscuros en la vida de Cervantes* (1916: 27-28), fue el primero en especular equivocadamente, que Ana Franca de Rojas quizás fuese actriz y esposa del autor cómico Alonso Rodríguez que representaba en Madrid hacia 1584. El error se fundamentaba en que hacia la fecha de publicación del opúsculo de Cotarelo, el apellido Villafranca todavía permanecía en discusión tras la publicación de los *Documentos* de Cristóbal Pérez Pastor. Algunos autores, entre ellos Cotarelo, interpretaban que la amante de Cervantes se llamaba Ana Francisca de Rojas, considerando que «Franca» era apócope de Francisca y no una abreviatura del apellido como lo había descrito Pérez Pastor. Según este último investigador en los documentos la amante de Cervantes aparecía como Ana Franca, Ana de Villafranca o Ana de V.ª Franca.

Como por otra parte, en esos años tampoco se conocía documentalmente a que se dedicaba el marido de Ana Franca, Alonso Rodríguez, ya que hasta la documentación descubierta por Astrana Marín no se supo que era tratante y años más tarde, junto a su esposa, tabernero de corte, Cotarelo intuyó que el tal Alonso podía tratarse del autor cómico. El sugerente y algo farandulero apellido de su esposa: *Franca*, y la imaginación de Cotarelo, que creyó que Cervantes habría seguido los mismos pasos adulterinos que por la misma época siguió Lope de Vega con Elena Osorio y los Velázquez, comediantes, hicieron el resto. En este caso, el Alonso Rodríguez, autor de comedias, sería el marido engañado[4].

Todos estos aspectos novelescos de Ana Franca, en los que se incidía en los equívocos acerca de la abreviatura de su apellido, sobre sus posibles orí-

Prot. 529, s.f. (5-VII-1572); AHP: Carta de obligación de Juan de Villafranca, suplicacionero y su esposa Luisa de Rojas. Compra de unas casas en la calle Toledo. Alonso de San Martín, Prot. 529, s.f. (5-VII-1572).

[4] Está comprobado documentalmente que hacia los años en los que suceden los hechos, representaba en Madrid un autor de comedias llamado Alonso Rodríguez, toledano (Astrana: 1948-1958: III, 360; Davis, Varey: 1997: 17, 173, 217). Un documento que yo mismo he podido localizar en el Archivo Histórico de Protocolos también lo confirma. AHP: Contrato de Alonso Rodríguez, autor de comedias. Diego Rodríguez, Prot. 525, fol. 154 [agosto de 1577] (Maganto: 2011: 62, 147).

genes portugueses, o a la que se quería representar como una actriz de comedias de finales del siglo XVI, a la que Cervantes conoció en Portugal o durante su etapa teatral en Madrid, recogidos en dos obras posteriores[5], fueron las fuentes de las que se tomaron los datos para que el primitivo error de Cotarelo todavía pueda constatarse en algunas biografías recientes[6], a pesar de que dicha información errónea está descartada desde 1958.

Fue Astrana Marín el que en su biografía de Cervantes logró confirmar documentalmente que el tal Alonso Rodríguez y su esposa, Ana de Villafranca, eran taberneros de corte. Los documentos que descubrió probaron que Alonso Rodríguez era de origen asturiano, que antes de casarse con Ana Franca era tratante, y que pocos años después fue nombrado tabernero de corte junto con su esposa, estableciéndose en una taberna que ambos abrieron en la calle Tudescos (Astrana: 1948-1958: III, 349; V, 45-47, 304-307). No obstante, en opinión de algunos autores, no está demostrado en la documentación de la época que la esposa de un tabernero de corte del siglo XVI llegara a ostentar ese nombramiento. Los alcaldes de corte eran muy estrictos en las concesiones y licencias y solo las otorgaban: bien por intermedio de un varón encargado de la taberna, o bien a las viudas de taberneros previa solicitud a dichos alcaldes por un representante legal.

Como refrendo documental de que Ana de Villafranca ostentaba el título de tabernera junto a su esposo antes del fallecimiento de Alonso Rodríguez, en 2013 publicamos un nuevo documento de Ana Franca en el que consta como *tabernera de corte* (Maganto: 2013: 74-75)[7]. Así pues, no puede seguir discutiéndose ni dudando en las biografías actuales la dedicación de Ana Franca ni la su marido, Alonso Rodríguez.

Isabel de Saavedra era hija de Miguel de Cervantes y Ana de Villafranca

Se podría pensar que fuera este aserto uno de los que menos dudas hubieran despertado en los biógrafos de Cervantes a lo largo de la historia, y uno de los dogmas en la vida del escritor que no necesitara más documentos probatorios de los que han llegado hasta nosotros. Y digo dogma porque fue el propio Cervantes el que reafirmó su paternidad en el documento de Capitulaciones de su hija de 1608, refrendándolo al pie con su firma[8], testimonio

[5] Medina (1926); Ferraz y Castán (1940).

[6] Rossi (1988: 30); Rubio Esteban (2004: 46; Dávila Oliveda (2014: 446).

[7] Archivo Histórico Nacional (en lo sucesivo AHN): Clero Secular Regular. Iglesia de San Andrés, legajo 3964, doc. 113 (16-XI-1616). Cura y beneficiado de San Andrés.

[8] Escritura de las Capitulaciones para el matrimonio de Isabel de Cervantes Saavedra, viuda de Diego Sanz, e hija legítima de Miguel de Cervantes con Luis de Molina, vecino de Cuenca. AHP: Luis de Velasco (28-VIII-1608). Rev. Arch. Bibli. y Museos, Año IV, nº 1. Madrid 15-VI-1874: 162-165 (Sres. Travadillo, Crespo y Sbarbi).

que no admite discusión y que luego será comentado. Sin embargo, este asunto es quizás el que más debate ha ocasionado entre los autores y comentaristas y es el que, en la actualidad, sigue originando la más enconada polémica, no ya porque las teorías de algunos biógrafos acerca de quienes fueran el padre o la madre de Isabel de Saavedra sean de lo más peregrinas, sino porque recientemente se ha llegado a plantear por algunos autores una homosexualidad de Cervantes que, aunque no haya podido ser demostrada, haría que ese documento y otros irrebatibles que ahora veremos fueran papel mojado.

En mi opinión, fue a partir de la publicación de los documentos de curaduría y asiento de servicio de Isabel de Saavedra por su tía Magdalena de Sotomayor de 1599 descubiertos por Pérez Pastor (1897: docs. 36, 37)[9], cuando comenzaron las dudas de los biógrafos y las teorías acerca de quiénes eran sus verdaderos padres. Hasta la fecha de publicación de los *Documentos* (1897-1902), se desconocía quien era la madre de Isabel, pero nadie dudaba de la paternidad de Cervantes, demostrada fehacientemente desde 1874 con el documento de Capitulaciones antes citado. Las hipótesis acerca de quién era la madre de Isabel eran de lo más variopintas: una musulmana, una dama portuguesa, hija adoptiva de una desconocida, etc., teorías que quedaron totalmente desechadas con la documentación descubierta por Pérez Pastor, en la que se demostró que Ana de Villafranca era la verdadera madre de Isabel (1897: docs. 36, 54, 55; 1902: doc. LXXXI).

Sin embargo, la forma de reconocimiento implícito de su paternidad utilizada por Cervantes hacia su hija en el documento de curaduría y discernimiento antes citado fue el que comenzó a sembrar la incertidumbre entre los biógrafos. En esa escritura notarial, aunque Cervantes reconoce indirectamente a Isabel al darle el apellido Saavedra (patronímico que por cierto casi nunca había utilizado), en vez del de Cervantes, el hacerlo por intermedio de su hermana Magdalena sin presentarse personalmente en un acto tan significativo, y otros detalles del documento de asiento de servicio que pueden interpretarse claramente como una adopción encubierta, fueron motivos suficientes para que se despertaran los recelos en algunos comentaristas.

Aunque los panegiristas del escritor y el mismo Pérez Pastor, descubridor de dichos documentos, trataran en sus obras de disculpar a Cervantes y a su familia explicando que no interesaba en ese momento descubrir la existencia de una hija natural, ocultada a su esposa Catalina durante años, el hecho es que todo el proceso seguido por Cervantes en el reconocimiento y adopción de su hija resultaba un tanto sospechoso dejando en muy mal lugar al escritor, lo que abría las puertas a toda clase de conjeturas. Por otra parte, en el

[9] Curaduría de Isabel de Saavedra discernida a favor de Bartolomé de Torres. AHP: Martín de Urraca, Prot. 1599 (9-VIII-1599). (Pérez Pastor: 1897: Doc. 36; Asiento de servicio de Isabel de Saavedra en casa de doña Magdalena de Sotomayor. AHP: Martín de Urraca, Prot. 1599 [11-VIII-1599]). (Pérez Pastor: 1897: Doc. 37).

asunto del reconocimiento implícito de Isabel por Cervantes en 1599 existen otros dilemas de difícil respuesta que complican mucho más el asunto: ¿Qué hubiera pasado si Ana Franca no hubiera fallecido un año antes del reconocimiento y adopción de Isabel? ¿Habría entonces Cervantes reconocido a su hija? ¿Por qué no reclamó su tutela cuando diez años antes falleció Alonso Rodríguez, el padre putativo de Isabel? Todas estas preguntas nos las hacíamos en una obra nuestra reciente (Maganto: 2013: 150-157), e indudablemente estos interrogantes y sus posibles respuestas debieron jugar su papel en las dudas de los biógrafos.

Fue el célebre cervantista Herrero García el primero que en sus trabajos (1948: 569-571, 579-580, 584; 1951: 21-25) puso en duda no solo la paternidad de Cervantes, sino también que Ana Franca fuera la verdadera madre de Isabel de Saavedra. Según él, Isabel sería hija de Magdalena de Cervantes y de Juan de Urbina[10], un personaje muy relacionado con la hija de Cervantes, pero que no aparecerá en su vida hasta 1606.

En la obra mía citada más arriba (Maganto: 2013: 157-159, 215-218) ya critiqué y refuté documentalmente esa hipótesis, emitida por Herrero García, primero en una biografía novelada de Cervantes y luego en otro trabajo, redactados ambos entre 1948-1951, pero antes de la publicación de los documentos de Astrana Marín. En mi trabajo comentaba que, aparte de tratarse de una novela (aunque bien documentada), la obra tenía muchos errores y que, además, la teoría de Herrero ya había quedado formalmente desacreditada, incluso antes de 1958, por la documentación de Pérez Pastor. En mi obra pude refrendar que Isabel de Saavedra era hija de Ana Franca y del autor de *La Galatea*, pues así consta en más de diez documentos notariales, incluidos los dos testamentos de Isabel, en los cuales ella afirmará repetidamente que Miguel de Cervantes era su padre. A día de hoy, independientemente de la autoridad del autor que la sustentó, pienso que esta hipótesis debería ser desechada de forma definitiva. Sin embargo, incomprensiblemen-

[10] Para su enrevesada hipótesis, Herrero se basaba en que a lo largo de su vida, las dos hermanas de Cervantes habían aceptado cortejos ajenos al tálamo y diferentes compensaciones económicas o regalos por anular judicialmente determinadas promesas de matrimonio, aunque en este caso no habría reclamación. Según su teoría, Magdalena ya había tenido antes tres amantes: Alonso Pacheco, Juan Pérez Alcega y Fernando de Ludeña, quienes la habían compensado espléndidamente sus desplantes amorosos (500, 300 y 300 ducados respectivamente). Todos los abandonos habían sido seguidos de demanda y reclamación menos éste. Según Herrero, Magdalena habría tenido un desliz con el susodicho Urbina alrededor de 1584 y Cervantes (o mejor su hermana), para ocultarlo, habría ideado una argucia con su amante Ana Franca, quien se habría hecho cargo de la niña hasta su fallecimiento. Tras la imprevista muerte de la tabernera, el escritor vendría a sustituir a Magdalena, reconociendo como hija suya a la que, en realidad, no era sino su sobrina. Después de adoptar a Isabel, Magdalena habría pagado su deuda al tomar a su servicio a la joven sin confesar nunca su calidad de madre.

te, la enrevesada (y en mi opinión absurda) teoría todavía sigue apareciendo citada (o como posible), en algunas biografías recientes de Cervantes[11].

Hace dos años, en una nueva biografía de Cervantes (Dávila Oliveda: 2014: 382, 448), se aventuraba que Isabel de Saavedra no era hija de Miguel de Cervantes, sino de su hermano Rodrigo, quien habría tenido relaciones con Ana Franca en 1583, después de su regreso de la guerra de las Azores. Para su arriesgada especulación el autor plantea que como Cervantes era homosexual e impotente no podía ser el progenitor de Isabel. Así que, tras el nacimiento de la niña y después de la muerte del padre de ambos hermanos, ocurrida en junio de 1585, Rodrigo encomendó a su hermano Miguel la protección de su compañera, la actriz Ana Franca de Rojas, y la de su hija. Según este biógrafo, después de esa fecha, Rodrigo y Miguel ya no volverían a verse.

No voy a entrar a valorar una por una las múltiples inexactitudes de este autor, algunas de las cuales ya han sido rebatidas en los apartados anteriores; otras lo serán más adelante. Sin embargo, si comentaré que Rodrigo de Cervantes no partió para Flandes en 1585, como afirma este biógrafo. Un nuevo documento cervantino descubierto y publicado por mí en 1992 (Maganto: 1992) demuestra que Rodrigo continuaba en Madrid en enero de 1586, ya que actuó como testigo en la ceremonia de velaciones de Miguel de Cervantes y su esposa Catalina de Salazar celebrada en la iglesia de San Martín. El acta parroquial ha sido reevaluada por mí en otro trabajo reciente (Maganto: 2016), en el que intenté probar documentalmente que el nacimiento de Isabel de Saavedra en abril de 1584, está íntimamente relacionado con la huida de Cervantes de Madrid y su inesperada boda con Catalina en Esquivias (Toledo), ocho meses más tarde[12].

Otro de los motivos aducidos para discutir la paternidad de Cervantes es su presunta homosexualidad, planteada por vez primera en los estudios biográficos por el autor francés Combet (1980), y pocos años después por el hispanista americano Carroll B. Johnson (1983). El primero de ellos, analizando el perfil psicobiográfico de Cervantes, y el segundo basándose en la interpretación psicoanalítica de los personajes del Quijote, logran extraer comprometidas conclusiones sobre la sexualidad del escritor que han abierto el debate sobre este asunto. Sin extenderme en este artículo por falta de espacio, solo comentaré que en su obra Combet achaca al escritor una grave alteración psicológica que comprende un complejo de frustración, impotencia y fracaso

[11] Aparece en las siguientes: Rossi (1988: 30); Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1995: 20); Munguía García (1995: 144); Canavaggio (2015: 163, 287).

[12] En mi opinión, es posible que Cervantes después del nacimiento y bautizo de su hija natural en abril de 1584, fuera apremiado por su amante Ana Franca para que la compensara económicamente en la futura manutención de la niña, o quizás por Alonso Rodríguez, el marido engañado, que le amenazó con una demanda judicial o eclesiástica. En ese caso su boda con Catalina de Salazar sería una estrategia defensiva del escritor.

masoquista, mientras que Johnson trata de explicar, en la aparición de algunos personajes femeninos de su obra cumbre, las inhibiciones de índole sexual de su autor. El cervantista Alberto Sánchez ya rebatió en un buen trabajo (1995: 28-33), la tesis de Combet. José Montero Reguera (1997: 174-176, 192-195) ha criticado expresamente la interpretación de Johnson, resaltando lo arriesgado de su hipótesis, ya que el americano trata de validar episodios o un texto de otra época con criterios o metódica de la psicología de nuestro tiempo.

Pese a estas críticas, el diagnóstico de Combet ha sido recogido parcialmente por la italiana Rosa Rossi (1988)[13], quien, si bien se niega a atribuir a Cervantes el complejo íntegro, ha sido la fuente de la que recientemente han bebido varios autores (Arrabal: 1996; Dávila Olivera: 2014), para exponer sus teorías acerca de la homosexualidad del escritor, poniendo en duda que Isabel de Saavedra fuera su hija. Uno de los cuatro detalles en el que más fija su atención Rossi para demostrar la homosexualidad de Cervantes es el que trata de las dudas que plantea el reconocimiento de Isabel, asunto sobre el que estamos discutiendo en este trabajo. No obstante a todo lo expuesto, comentaré que entre las muchas inexactitudes biográficas que esta autora italiana sostiene en su obra, destacadas hace años por el citado Alberto Sánchez, una de ellas es afirmar que Ana Franca era una modesta actriz y otra volver a exhumar de forma interesada la absurda teoría de Herrero García sobre la paternidad de Cervantes (Rossi: 1988: 30). Aunque Rossi en su trabajo no acepte que Juan de Urbina fuera el verdadero padre de Isabel, la discusión le sirve para «probar» que Cervantes, por su homosexualidad, tampoco podía serlo. En referencia a los otros tres detalles biográficos que expone Rossi, refutarlos nos llevaría mucho tiempo, nos saldríamos del tema de este trabajo, y creo que no lograríamos convencer a los que sostienen esta absurda teoría, pese a que documentalmente no hay datos que prueben la presunta homosexualidad de Cervantes.

Según Sánchez (1995: 1995, 28-33), el influjo que estas elucubraciones desmitificadoras de la figura de Cervantes ha despertado en la crítica cervantina internacional ha sido notable. El tema ha sido debatido en la literatura reciente (Eisenberg: 2003), sin que los autores se hayan puesto de acuerdo en este asunto, aunque parece que lo único en lo que hay consenso es que, hasta ahora, no ha podido ser demostrada y va a resultar difícil probarlo en el futuro. Canavaggio en su última biografía actualizada (2015: 20), opina que el dossier psicobio-

[13] Según esta autora, la doble diferencia que Cervantes demuestra a lo largo de su vida y obra se expresaría a través de su modo de escribir: diferencia social, vinculada con la presunta ascendencia conversa del escritor; y diferencia sexual que Rossi encuentra en su proyección biográfica, haciendo hincapié para demostrarlo en 4 detalles que aparecen a lo largo de su vida: en las acusaciones de Juan Blanco de Paz, en las dudas que plantea el reconocimiento como hija natural de Isabel de Saavedra, en el trato episódico que Cervantes mantuvo con su esposa Catalina, y en las indirectas de un soneto de cabo roto atribuido a Lope de Vega. Para definir la compleja personalidad sexual de Cervantes, Rossi utiliza el término de *androginia*.

gráfico sobre el que se fundamenta esta teoría sigue siendo muy pobre. Según él, algunos detalles de su vida y obra quizás revelen tendencias masoquistas, incluso una homosexualidad latente, pero los argumentos no son definitivos.

En resumen, ya que asuntos de semejante calado no suelen aparecer en los documentos administrativos, a no ser que se localizara algún tipo de documentación comprometedora privada, judicial, o del santo oficio, tenemos que concluir que los documentos que han aparecido hasta ahora, como el de las Capitulaciones para la boda de su hija con Luis de Molina (ver nota 8), y los múltiples localizados en los que Isabel declara que Cervantes era su padre, aunque no sirvan para probar que el escritor no era homosexual, si demostrarían fehacientemente la paternidad de su hija. Si dudamos del testimonio escrito de Cervantes con su firma y rúbrica al pie del documento, o de la declaración de Isabel en su testamento, realizado en su lecho de muerte, tampoco deberíamos creernos la veracidad de cualquier otro documento.

Corrección de equívocos y aclaración de algunas dudas biográficas sobre Ana de Villafranca e Isabel de Saavedra desveladas por la nueva documentación (2014)

Ana de Villafranca y su marido, el tratante y tabernero Alonso Rodríguez, vivieron primeramente en una casa de la calle Toledo (parroquia de los santos Justo y Pastor), y después en otra casa en la de calle de San Luis (parroquia de San Ginés), antes de trasladarse a la casa-taberna de la calle Tudescos (parroquia de San Martín)

Quizás sea este asunto de los lugares donde vivieron Ana de Villafranca y su marido, el tratante y luego tabernero Alonso Rodríguez, el más desconocido para los biógrafos. En casi todas las semblanzas de Cervantes que hemos consultado, incluida la de Astrana Marín, solo se menciona la taberna de la calle Tudescos (por sus connotaciones con Cervantes), como la casa donde vivió el matrimonio durante toda su vida conyugal hasta su fallecimiento. Hay que aclarar que la calle Tudescos durante el siglo XVI pertenecía a la colación de la parroquia de San Martín. Corroboraría la hipótesis de los biógrafos el dato de que en el archivo de esa iglesia se habían localizado algunas partidas parroquiales de la familia, y que yo mismo, recientemente, había encontrado la verdadera partida de sepelio de Ana de Villafranca de 12-V-1598 que permanecía perdida (Maganto: 2011: 92, 128-129)[14]. Sin embargo, el asunto no era tan

[14] Archivo Parroquial de San Martín (en lo sucesivo APSM): Libro 3º de difuntos, fol. 23v, acta 4ª (12-V-1598). Al margen: Ana de Villafranca. Por cierto, que en esta nueva acta, Ana Franca no consta como tabernera ya que puede leerse: «…murió Ana de Villafranca, mujer de Alonso Rodríguez, difunto, tabernero de corte…».

simple, ya que existían otros documentos del matrimonio y sus dos hijas, descubiertos en los archivos de otras iglesias madrileñas, lo cual no estaba de acuerdo con esa teoría, y complicaba bastante la investigación.

Ya comenté en un apartado anterior, que el documento tardío que sirvió a Astrana para demostrar en el tomo V de su obra que Juan de Villafranca era suplicacionero y no mercader en lanas se trataba de un otorgamiento e imposición de un censo perpetuo por Juan de Villafranca, suplicacionero, y Luisa de Rojas, su mujer, a un tal Cebrián de la Cruz (ver documento de nota 2). El documento explicaba que se imponía: «...sobre el útil dominio y mejoramiento de unas casas que poseen en Madrid, en la parroquia de Santiuste (santos Justo y Pastor), en la calle Toledo...». Pese a su relevante hallazgo y a su perspicacia, el historiador pasó por alto un dato muy importante de esta escritura: que la casa propiedad de Juan de Villafranca se situara en la calle de Toledo y que perteneciera a la parroquia de Santiuste. Este dato, que pasó desapercibido para Astrana, me ha permitido encauzar la investigación documental por otros derroteros para desembrollar el asunto.

El primero, demostrar que esa casa era propiedad de Juan de Villafranca y la adquirió a plazos por 146 ducados, como ya probé anteriormente (ver documentos de nota 3). En segundo lugar, que dicha casa de la calle Toledo pasó en usufructo al marido de Ana Franca, el tratante Alonso Rodríguez, tras su casamiento, y que años más tarde, una vez fallecido el suplicacionero, pasó a ser propiedad del tabernero. El documento que prueba que Alonso Rodríguez pasó a ser el propietario de la casa de la calle Toledo tras la muerte de Juan de Villafranca fue localizado por mí en la Biblioteca Nacional (Maganto: 2013: 46)[15]. En tercer lugar, y este es el dato más relevante, que en esa casa fue donde, probablemente, nació Isabel de Saavedra, ya que su partida de bautismo de fecha 9-IV-1584 ha sido localizada en el archivo parroquial de la iglesia de los santos Justo y Pastor (Santiuste), como luego se verá.

Tras vivir un tiempo en la casa de la calle Toledo, el matrimonio se trasladó a un nuevo domicilio en la calle de San Luis, parroquia de San Ginés, sobre el año 1586. Un nuevo documento que hemos localizado en el Archivo Histórico Nacional citado anteriormente (Maganto: 2013: 74)[16], prueba que la casa fue adquirida por Ana Franca y Alonso Rodríguez, taberneros de corte, formando una mancomunidad con otros propietarios en 1586. En dicho documento constan las cargas, censos y reconocimientos de deuda de los propietarios del inmueble. Esta etapa de la vida de ambos taberneros, desconocida hasta ahora por los biógrafos, justificaría que la segunda hija del matrimonio, Ana, fuera bautizada en la iglesia de San Ginés en 1589, como ahora veremos.

---

[15] Biblioteca Nacional (en lo sucesivo BN): MSS 5918, fol. 44. Libro de los nombres y calles de Madrid, sobre el que se pagan incómodas y tercias partes, con abecedario. Comenzose a escribir en 11 de diciembre de 1625, y vino a concluirse en primero de enero de 1658. Fol. 44, vuelve a la calle Toledo.

[16] Véase nota 7.

Finalmente, alrededor de 1590, posible año de fallecimiento del tabernero Alonso Rodríguez (ya que todavía no se ha localizado su partida de sepelio ni su testamento), Ana de Villafranca y sus dos hijas pasarán a vivir definitivamente a la casa taberna de la calle Tudescos, parroquia de San Martín. prueba la partida de confirmación de Isabel de Saavedra y su hermana Ana de febrero de 1598 (Maganto: 2013: 108)[17], acta inédita hasta hace poco y localizada por mí en el archivo de esa iglesia. También, como antes dije, la partida de sepelio de Ana Franca, si bien en ella solo consta que era viuda de tabernero.

Isabel de Saavedra fue la primogénita de Ana Franca

Isabel de Saavedra fue la primera hija que engendró Ana de Villafranca después de su relación adúltera con Miguel de Cervantes. Sin embargo, en algunas biografías recientes[18], se afirma equivocadamente que cuando el escritor conoció a la tabernera, ésta ya era madre de otra niña: Ana.

En realidad, este error no es atribuible a una mala elección de la fuente, porque hasta hace pocos años no había ninguna referencia sobre la edad de las dos hijas de Ana Franca, ni el dato de quién de las dos había nacido primero. En el tan citado documento de curaduría y discernimiento de Pérez Pastor de 1599 (véase nota 9), puede leerse: «...que ante Francisco Arias Maldonado, alcalde casa y corte, e testigos […] pareció Isabel de Saavedra por sí y Ana Franca, su hermana […] mayores de doce años e menores de veynte y cinco...», detalles que no aclaran ni la edad de las niñas ni quien era la primogénita. El documento de la declaración de Isabel en el proceso Ezpeleta precisa que el 30-VI-1605 tenía veinte años[19]: «...preguntada que edad y estado tiene. Dixo que se llama doña Isabel de Saavedra, hija de Miguel de Cervantes, y es doncella y de edad de veinte años...». Según esta confesión, la hija del escritor habría nacido en 1584. Sin embargo, como ahora demostraré, en junio de 1605 Isabel tenía 21 años y no 20 como declaró.

Dos nuevos documentos descubiertos por mí recientemente y publicados en 2011 (Maganto: 2011: 52-53, 125-126) certifican que Isabel de Saavedra, la hija natural de Cervantes, nació a primeros de abril de 1584, siendo bautizada el día 9 de ese mes en la iglesia de los Santos Justo y Pastor (Santiuste)[20], parroquia a la que pertenecía su madre por esos años, por vivir en la calle Toledo, como hemos visto antes. Mientras que Ana, de apellido Franca como

[17] APSM: Libro 4º de bautismos (1593-1600), fol. 417, asiento 10º, febrero 1598. Isabel y Ana y María, hijas las dos de Alonso Rodríguez y Ana de Villafranca, y Francisco del Prado y Luisa de Rojas, padres de la sobredicha María. En 1598, Alonso Rodríguez llevaba fallecido ocho años. Francisco de Prado, cuñado de Ana Franca, había emigrado a las Indias.

[18] Blasco (2006: 233); García López (2015: 112); Canavaggio (2015: 163).

[19] Pérez Pastor (1902: II, 453-537).

[20] Archivo parroquial de los Santos Justo y Pastor (en lo sucesivo APSJP): Libro 2º de bautismos, fol. 15, acta 4ª (9-IV-1584). Al margen, Isabel.

su madre, e hija de Alonso Rodríguez, según consta en dicho documento, nació en abril de 1589, siendo bautizada el día 13 de ese mes en la iglesia de San Ginés[21], parroquia a la que pertenecían sus padres, por vivir en la calle San Luis, como hemos probado más arriba. Así pues, Isabel era la primogénita y cinco años mayor que su hermana Ana.

Isabel de Saavedra no nació en septiembre ni en noviembre de 1584, sino en abril del mismo año

El dato erróneo de que Isabel de Saavedra nació en septiembre o noviembre de 1584 es, quizás, el que más se repite en todas las biografías de Cervantes de los últimos años. Según nuestra revisión aparece en 8 de las 15 que hemos cotejado[22]. La fuente original de dicha información equívoca se debe a Luis Astrana Marín, quien basándose en la declaración de Isabel de Saavedra en junio de 1605 en el proceso Ezpeleta, como antes comenté, en el que confesó tener 20 años, dedujo que la hija de Cervantes habría nacido en noviembre de 1584. En su obra especuló que quizás vino al mundo el 5 de noviembre (festividad de Santa Isabel, madre de San Juan Bautista), o el 17 de noviembre (festividad de Santa Isabel de Hungría), y que probablemente por ello le pusieron ese nombre, bautizándola días después (Astrana: 1948-1958: III, 450-451). Basándose en dicha especulación, en algunas biografías recientes se informa, incluso, la fecha exacta del nacimiento: 19 de noviembre de 1584 (pero sin documento que lo pruebe y sin especificar la fuente o la autoridad de donde se ha tomado). Esta fecha, errónea a todas luces, no es concordante ni con las deducciones de Astrana, ni por las festividades del calendario católico[23].

Sin embargo, Astrana, tan minucioso en las indagaciones para su obra cumbre, no consideró otras posibilidades, como son: que a Isabel se le hubie-

[21] Archivo parroquial de San Ginés (en lo sucesivo APSG): Libro 9º de bautismos, fol. 76v, acta 2ª (13-IV-1589). Al margen, Ana.

[22] El error se constata en las siguientes: Munguía García (1995: 143); McCrory (2002: 115); Trapiello (2004: 102, 105); Alvar Ezquerra (2004: 203); Rubio Esteban (2004: 46): este autor afirma que Isabel nació en junio de 1584; Fernández Álvarez (2005: 264); Blasco (2006: 233); Canavaggio (2015: 163).

[23] Tras una laboriosa búsqueda en los libros de la parroquia de San Martín, iglesia a la que pertenecía la familia de Alonso Rodríguez por vivir –según él–, en la calle Tudescos, Astrana no logró localizar la partida de bautismo de Isabel de Saavedra ni la de su hermana Ana. Para tratar de explicarse la no localización de dichas partidas de bautismo que, según su afirmación, buscó con tesón (sobre todo la de Isabel por ser la hija de Cervantes), y que nos consta también debió buscar tenazmente Pérez Pastor, Astrana lo justificaba afirmando que en la partida, Isabel podría aparecer con diferentes apellidos: Rodríguez, Rojas, Villafranca, Franca o Saavedra, lo cual dificultaba dicha localización a los investigadores. Para las siguientes búsquedas recomendó hacerlo con más ahínco teniendo en cuenta estas variables, consejo que hemos seguido en nuestra investigación.

ra puesto ese nombre por otros motivos, o que los padres vivieran en otra calle de Madrid perteneciente a otra parroquia. El mismo Pérez Pastor ya había sugerido, revisando los documentos del proceso Ezpeleta y otros descubiertos por él mismo, que quizás Isabel hubiese nacido unos meses antes. Estimó que la hija de Cervantes habría nacido a mediados de 1584 (Pérez Pastor: 1897: I, 283). También Cotarelo y Mori (1905: 106, 177) había sugerido que Isabel habría nacido antes de 1584 (a finales de 1583), fecha que dedujo de un examen detenido de los documentos de Ezpeleta, de otras escrituras, y tras comprobar que en ese proceso todas las mujeres del clan Cervantes declararon tener menos años de los que en realidad tenían.

Ya hemos explicado en los dos apartados anteriores el por qué los investigadores no pudieron localizar las partidas de bautismo de Isabel de Saavedra y la de su hermanastra Ana en los libros parroquiales de San Martín: porque en las fechas de su nacimiento las hijas de Ana Franca no pertenecían a esa parroquia. Tras un exhaustivo examen de los libros de bautismo de todas las iglesias de Madrid que conservan su archivo intacto, podemos afirmar con rotundidad que el acta bautismal de Isabel de Saavedra antes citada, localizada en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, es la de la hija de Cervantes, publicada en nuestras dos obras y que permanecía inédita (Maganto: 2011: 53, 125; 2013: 71). También se deduce que si se bautizó el 9-IV-1584, su nacimiento debió tener lugar pocos días antes.

Otra deducción de nuestra investigación es que a Isabel de Saavedra no se le puso ese nombre por haber nacido el día de Santa Isabel como afirmaba Astrana, sino que Ana de Villafranca, probablemente, le llamó así en recuerdo de una hermanita suya con el mismo nombre, fallecida en la infancia, y que debió morir poco antes del nacimiento de su hija. La coincidencia de que ambas nacieran en el mismo mes, ya que su hermana había sido bautizada por Juan López de Hoyos el 8 de abril de 1582 (dos años antes) en la parroquia de San Andrés[24], hace sospechar que el bautizo se hiciera como *memento* (en recuerdo) de la niña fallecida imponiéndole idéntico nombre. El inesperado óbito de la pequeña debió ocasionar una grave conmoción familiar en los Villafranca, que Ana trató de amortiguar bautizando a la hija de Cervantes con el mismo nombre (Maganto: 2013: 57-58).

Las relaciones adúlteras entre Cervantes y Ana Franca tuvieron lugar seis meses antes de lo que se suponía, probablemente durante el verano de 1583 y quizás en el entorno del hospital de la Pasión y calle Toledo

Es evidente que si Isabel nació en abril de 1584, tenemos que retrasar las relaciones adúlteras entre Miguel de Cervantes y Ana de Villafranca

[24] Archivo parroquial de San Andrés (en lo sucesivo APSA: Libro 1º de bautismos, fol. 436, acta 2ª (8-IV-1582). Al margen, Isabel.

como mínimo al verano de 1583, concretamente entre julio y agosto de ese año, lo que echaría por tierra casi todas las deducciones de los biógrafos. Ignoramos cuanto tiempo duraron las «conversaciones amorosas deshonestas», según aparece disimulada la palabra adulterio en algunos documentos de la época, pero lo que ahora sabemos con certeza es que los amoríos entre Cervantes y Ana Franca, que tuvieron como fruto a Isabel, tuvieron lugar bastante antes de lo que se suponía, lo que traería como consecuencia cambiar muchas de las conjeturas que hemos hecho hasta ahora acerca de esta relación, entre ellas la del sitio donde se conocieron los amantes y pudieron suceder los hechos.

Casi todos los autores consultados, incluido Astrana Marín (1948-1958: III, 337-360), basándose en la presunta fecha de nacimiento de Isabel en noviembre de 1584, deducen que la relación adúltera de Cervantes y Ana Franca tuvo lugar entre enero y febrero de 1584. Así lo piensan hasta 5 de los biógrafos revisados[25]. Los 3 que afirman que Isabel nació en junio o en septiembre de 1584[26], retrasan al otoño (finales de noviembre), o el mes de diciembre de 1583 el comienzo del adulterio. Casi todos los autores, sin embargo, están de acuerdo en que fue en la taberna de la calle Tudescos donde Cervantes conoció a Ana de Villafranca y el lugar en el que comenzó el martelo.

El retrasar la fecha del comienzo de la relación mucho más atrás, concretamente al verano de 1583, supone una alteración conceptual bastante significativa en la vida del escritor, ya que mientras que del año 1584 existe una gran cantidad de documentos biográficos, el año 1583 se caracteriza documentalmente por una evidente falta de testimonios escritos y de datos acerca de los lugares por donde pudo pulular Cervantes. Si revisamos la biografía de Astrana Marín o los *Documentos* de K. Sliwa se puede observar que apenas existen documentos del ilustre manco en esos doce meses. Hay una evidente laguna biográfica durante ese año, que los autores intentan cubrir con suposiciones o especulaciones pero sin apoyo documental fehaciente. Ahora bien, por los documentos que han llegado hasta nosotros y los nuevos que se han expuesto hasta aquí, podemos concluir que quizás en el futuro haya que revisar de un modo exhaustivo todo lo que concierne y rodea la relación entre Ana Franca y Miguel de Cervantes, incluido el presunto lugar donde casi todos los autores consultados dan por hecho que se conocieron y entablaron su relación adúltera: la taberna de la calle Tudes-

[25] El equívoco aparece en las siguientes: Calderón (1990: 32); Munguía García (1995: 143); McCrory (2002: 117); Alvar Ezquerra (2004: 203); Canavaggio (2015: 163).

[26] Trapiello (2004: 102); Rubio Esteban (2004: 46): este autor afirma que Isabel nació en junio de 1584; Blasco (2006: 233).

cos[27]. Posiblemente, aunque todavía se trate de una especulación nuestra, haya que buscar los comienzos de la relación entre los amantes en el entorno del hospital de la Pasión o sus alrededores en la «calle baja de Toledo» (pertenecientes todos ellos a la colación de la parroquia de los santos Justo y Pastor), lugares donde aparecen documentalmente muchos personajes relacionados con la trama[28].

---

[27] Ya hemos probado documentalmente que desde su boda, en 1580, el tratante asturiano Alonso Rodríguez y su esposa Ana de Villafranca vivían en una casa al final de la calle Toledo, cercana a la puerta de la muralla y junto a la mancebía de la Corte (véanse documentos de la nota 3). Dicho inmueble era propiedad del suplicacionero Juan de Villafranca y pertenecía a la feligresía de la parroquia de *Santiuste* (santos Justo y Pastor). A principios de 1584, todavía moraba allí el matrimonio, por lo que en esa casa debió nacer Isabel, ya que fue bautizada en San Justo el 9-IV-1584. Aunque no hay constancia documentada de la fecha en la que ambos cónyuges consiguieron la licencia para abrir la taberna de la calle Tudescos, sí sabemos que en 1586 ya eran taberneros de Corte, porque con ese título figuran en varios documentos de Astrana Marín (1948-1958: V, 45-47) y en otro nuestro (véase nota 7). Quizás obtuvieron la licencia entre 1584 y 1586, porque parece indudable que por esos años mejoraron su posición social y económica al mudar de barrio y domicilio trasladándose a la calle de San Luis, parroquia de San Ginés, donde fue bautizada su segunda hija: Ana. En ese caso, la especulación de que Cervantes conoció a Ana Franca en la taberna de la calle Tudescos sería poco probable, aunque no se pueda descartar de un modo definitivo.

En referencia a Cervantes y siguiendo a Astrana Marín (1948-1958: III, 180 n.3, 263), se cree que el escritor volvió desde Portugal a Madrid en noviembre de 1582. Por su parte, Felipe II y toda la Corte regresaron en febrero de 1583 (idem: III, 861-862), si bien hasta agosto de ese año no se consiguió la conquista total de las Azores, lugar donde continuó luchando Rodrigo de Cervantes, el hermano de Miguel. Durante todo el año 1583 Cervantes permaneció en Madrid, aunque se ignora el barrio donde vivió. Quizás en el de las Letras, en alguna casa cercana a los corrales de comedias. A lo largo de la primavera de ese año, es probable que el escritor finalizara *La Galatea*, y entre verano y otoño iniciara su época teatral, escribiendo varias comedias, como *El Trato de Argel* y quizás *La Gran Turquesca*, y frecuentando los corrales y compañías de cómicos. También componiendo algunos sonetos liminares, como el dedicado a su amigo el poeta Juan Rufo (Astrana: 1948-1958: I, 334-335 III; 321-335). Al estar más tiempo en la Villa y Corte es seguro que reanudaría sus antiguas amistades de letras, en particular con Pedro Laínez, su maestro y más íntimo amigo, ampliando poco a poco el círculo de sus relaciones literarias (Canavaggio: 2015: 134). A finales de año comenzará los trámites para la publicación de *La Galatea*, cuya aprobación conseguirá el 1-II-1584 (Sliwa: 2000: 125-126).

[28] En la actualidad estamos estudiando la documentación referente a la cofradía del hospital de la Pasión y el entorno de las calles que lo rodeaban relacionándola con Miguel de Cervantes. Hasta 1587 dicho centro, habilitado para mujeres enfermas, se situaba en la calle del mismo nombre que el hospital esquina a la de Toledo. Como se sabe, su cofradía, gestora y benefactora del hospital, estaba íntimamente relacionada con los corrales de comedias de esa época, los autores teatrales y los representantes. También debía tener nexos con las casas principales y accesorias de Pedro Laínez, situadas justo enfrente al mismo nosocomio. Entre la documentación de los cofrades y cobradores de la hermandad aparece el nombre de Diego de Hondaro, con el que casó en segundas nupcias doña Juana Gaitán, una vez fallecido Pedro Laínez en marzo de 1584 (Davis: 1997: 227, 232, 242). Y entre los

Conclusiones

El 22 de abril de este año se cumple el centenario de la conferencia impartida por Emilio Cotarelo y Mori en el Ateneo de Madrid que llevaba por título *Los puntos oscuros en la vida de Cervantes*. En su disertación, el insigne cervantista exponía que uno de esos puntos oscuros de mayor dificultad de desentrañar para historiadores y biógrafos, y quizás uno de los que despertaba el más enconado debate, era el asunto de los amoríos del escritor con Ana de Villafranca, su amante durante algún tiempo, y el del reconocimiento legal de la hija de ambos, Isabel de Saavedra. No hace mucho, Canavaggio advertía que después de un siglo el punto oscuro todavía permanecía sin aclararse y que, incluso, después de tanto debate, había llegado a convertirse en una verdadera polémica.

Después de esta advertencia, se podría deducir que una de las causas de la ya larga disputa de los historiadores sobre este tema proviniera de la escasez de documentos que, sobre Ana e Isabel, habían sido localizados hasta el año 1960 (alrededor de 60). Sin embargo, una relectura detenida de la documentación incluida en las obras de Pérez Pastor y Astrana Marín, confirman que el problema es mucho más complejo. En mi opinión, no se trataría de una insuficiencia de testimonios contemporáneos sobre este asunto, sino de que algunos de los documentos de que disponíamos no han sido interpretados correctamente o han sido obviados en los estudios biográficos. Como por otra parte en los últimos cinco años han aparecido hasta un total de 46 nuevos documentos de la familia Villafranca (la familia de la amante de Cervantes), que completarían las semblanzas de ambas mujeres, es discutible que el punto oscuro siga sin esclarecerse por falta de documentación.

En referencia a Ana de Villafranca, los estudios biográficos de los últimos años demuestran un excesivo cúmulo de errores e inexactitudes que hoy día no pueden seguir manteniéndose, por estar refutados desde la publicación de la biografía de Cervantes de Luis Astrana Marín. Con respecto a Isabel de Saavedra, el asunto todavía es peor, ya que se siguen sustentando hipótesis que están totalmente descartadas documentalmente, u otras aparecidas recientemente, que exhumando absurdas elucubraciones de principios del siglo pasado, ponen en duda la paternidad de Cervantes o la de la legitimación de su hija, indudablemente probadas con documentos desde hace más de cien años.

---

representantes de las compañías teatrales figuran los apellidos de algunos personajes que aparecen entre los nuevos documentos de la amante de Cervantes. Finalmente, como hemos visto a lo largo de este trabajo, en la cercanía de ese hospital y en el mismo tramo de esa calle, denominada «baja de Toledo» (perteneciente todo él a la parroquia de los Santos Justo y Pastor), tuvieron su vivienda hasta 1584 Alonso Rodríguez y Ana de Villafranca. También, Miguel Hernández, tabernero de corte, amigo y uno de los dos testamentarios de Ana Franca, que vivía en la calle Toledo esquina a la de los Carpinteros, según consta en la partida de sepelio de la amante de Cervantes (Maganto: 2013: 109-110).

La pretensión de este trabajo ha sido tratar de corregir esos errores y dudas de los biógrafos respecto a las dos mujeres con la revisión de la documentación previa y la de los nuevos documentos en una etapa de la vida de Ana Franca e Isabel de Saavedra casi desconocida hasta ahora. Dicho periodo comprende los quince primeros años de la hija de Cervantes: desde abril de 1584, fecha de su nacimiento y bautizo, hasta agosto de 1599, fecha del reconocimiento implícito de Isabel por el escritor. A su vez, hemos revisado las quince biografías de Miguel de Cervantes que consideramos mejor documentadas de los últimos veinticinco años, para extraer de ellas todos los datos erróneos susceptibles de rectificación y que persisten y se repiten reiteradamente desde los primeros estudios biográficos. También aclarar las dudas con información desconocida hasta hace poco. Del mismo modo, con el estudio de las biografías, se ha intentado realizar un análisis comparativo y una puesta al día de las teorías que sobre la relación de Cervantes y Ana de Villafranca y el nacimiento de su hija han sugerido historiadores y biógrafos. Se pretendía con ello objetivar si los nuevos documentos aportados en este trabajo sirven o no para resolver alguno de los enigmas o la incertidumbre que todavía subsiste en dicha relación.

De nuestro estudio parece deducirse que los errores o inexactitudes que aparecen de forma reiterada en algunos estudios biográficos recientes no pueden ser atribuibles a una mala elección de la fuente (o de la autoridad) de quien se toman los datos, sino a una insuficiente revisión o relectura de los documentos adjuntos. Sin ninguna duda, esta práctica es una de las causas que más contribuyen a que este, o cualquier otro «punto oscuro» en la vida de Cervantes, continúen sin aclararse.

EMILIO MAGANTO PAVÓN
MADRID

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR EZQUERRA, Alfredo. (2004) *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid. Temas de hoy.

ARRABAL, Fernando. (1996) *Un esclavo llamado Cervantes*. Madrid. Espasa Calpe.

ASTRANA MARÍN, Luis. (1948-1958) *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid. Inst. Ed. Reus. 7 vols.

ASTRANA MARTÍN, Luis. (1960) «El códice de San Andrés, la familia Villafranca y la amante de Miguel de Cervantes». *ABC*, Madrid, 29-I-1960, 15-19.

BARROS CAMPOS, José. (2010) *Arganda del Rey, cuna de Miguel de Cervantes*. Madrid. Resicasa.

BLASCO, Francisco Javier. (2006) *Cervantes: un hombre que escribe*. Valladolid. Difácil.

CALDERÓN, Emilio. (1990) *Cervantes*. Madrid. Cirene.

CANAVAGGIO, Jean. (2000) *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

CANAVAGGIO, Jean. (2007) «Los puntos controvertidos en la vida de Cervantes». *Cervantes y el Quijote. Actas Coloquio Internacional, 13-32. Oviedo, octubre 2004*. Madrid. Arco Libros.

CANAVAGGIO, Jean. (2015) *Cervantes*. Barcelona. Austral.

COMBET, Louis. (1980) *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche structurale de l'oeuvre de Cervantès*. Lyon. Presses Universitaires.

COTARELO Y MORI, Emilio. (1905) *Efemérides Cervantinas, o sea Resumen Cronológico de la vida de Miguel de Cervantes*. Madrid. Tipografía de la Rev. Arch. Biblio. y Museos.

COTARELO Y MORI, Emilio. (1916) *Los puntos oscuros en la vida de Cervantes*. Madrid. Tip. de la Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos.

DÁVILA OLIVEDA, Alfonso. (2014) *Miguel de Cervantes. Apuntes para una biografía (1547-1585)*. vol I. Alcalá de Henares. Círculo Rojo.

DAVIS, Charles, J. E. VAREY. (1997) *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y Documentos*. Madrid. Támesis.

EISENBERG, Daniel. (2003) «La supuesta homosexualidad de Cervantes». http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm7k2.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. (2005) *Cervantes visto por un historiador*. Madrid. Espasa Calpe.

FERRAZ Y CASTÁN, Vicente. (1940) *Ana Franca (La visión del Quijote)*. Madrid. Editora Nacional.

GARCÍA LOPEZ, Jorge. (2015) *Cervantes: La figura en el tapiz*. Barcelona. Pasado Presente.

HERRERO GARCÍA, Miguel. (1948) *Vida de Cervantes*. Madrid. Editora Nacional.

HERRERO GARCÍA, Miguel. (1951) «La pseudo-hija de Cervantes». *Revista Nacional de Educación*. 103, 21-25.

JOHNSON, B. Carrol. (1983) *Madness and Lust. A Psychoanalitical Approach to «Don Quixote»*. Berkeley. University of California Press.

MCCRORY, Donald P. (2002) *No Ordinary Man. The life and times of Miguel de Cervantes Saavedra*. London. Peter Owen Publ.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. (1992) «La ceremonia de velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar (Iglesia de San Martín de Madrid, 16-I-1586). Comentarios sobre una desconocida partida parroquial en el contexto histórico y biográfico cervantinos». *Libro de Actas del III Encuentro de historiadores del valle del Henares*. Guadalajara, 351-367.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. (2011) *Ana de Villafranca, amante de Miguel de Cervantes*. Madrid. Editorial Complutense.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. (2013) *Isabel de Saavedra, los enigmas en la vida de la hija de Cervantes*. Madrid. Editorial Complutense.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. (2014) *La familia Villafranca y Miguel de Cervantes. Nuevos documentos cervantinos localizados en el Archivo General de Indias*. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá Servicio de Publicaciones.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. (2016) «El acta eclesiástica de la ceremonia de velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar. Contrayentes y participantes dentro de su contexto histórico (Nuevo estudio retrospectivo y reevaluación de este importante documento cervantino)». *eHumanista*, vol. 33 (pendiente de publicación).

MEDINA, José Toribio. (1926) *Cervantes en Portugal*. Santiago (Chile). Nascimento.

MONTERO REGUERA, José. (1997) *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares. Centro Estudios Cervantinos.

MUNGUÍA GARCÍA, Víctor Eduardo. (1995) *Biografía de Miguel de Cervantes Saavedra. Estado de la cuestión*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal. (1897) *Documentos Cervantinos*. Tomo I, Madrid. Establ. Tipogr. Fortanet; (1902). Tomo II, Madrid. Establ. Tipogr. Fortanet.

REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO. (1995) *Cervantes. Vida y literatura*. Madrid. Alianza.

ROSSI, Rosa. (1988) *Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico*. Valladolid. Ámbito.

RUBIO ESTEBAN, Miguel Martín. (2004) *Historia novelada y perimundo de Miguel de Cervantes Saavedra*. Valencia. Ed. Universidad Politécnica.

SÁNCHEZ, Alberto. (1995) «Nuevas orientaciones en el planteamiento de la biografía de Cervantes». *Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 19-40.

SLIWA, Krzysztof. (1999) *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Pamplona. Eunsa.

SLIWA, Krzysztof. (2000) *Documentos cervantinos. Nueva recopilación; lista e índices*. Nueva York. Peter Lang.

SLIWA, Krzysztof. (2006) *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Kassel. Reichenberger.

TRAPIELLO, Andrés. (2004) *Las vidas de Miguel de Cervantes*. Madrid. Folio.

TRAVADILLO, CRESPO, SBARBI. (1874) «Escritura de las Capitulaciones para el matrimonio de Isabel de Cervantes Saavedra, viuda de Diego Sanz, e hija legítima de Miguel de Cervantes con Luis de Molina, vecino de Cuenca». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. IV (Madrid 15-VI-1874). 162-165.

Adrienne L. Martín
Cervantes, Shakespeare y el giro hacia el animal
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 266-279

CERVANTES, SHAKESPEARE Y EL GIRO HACIA EL ANIMAL

> Matar gratuitamente a un animal salvaje, es decir, cazarlo, es una inmoralidad sin justificación posible, una completa falta de respeto y consideración al animal matado, a su vida y sus intereses (Mosterín: 2014: 263).

> La cacería del jabalí es un retrato, una disección, una biopsia si se quiere, de la sociedad cervantina (Ballesteros: 2015: 36).

A lo largo del 2016, año celebratorio de dos genios universales, en la prensa y en medios afines se aprecia la construcción de una sutil rivalidad nacionalista entre los autores cuya vida y obra se conmemora. Si los que nos dedicamos a los estudios cervantinos o shakespeareanos queremos considerarlos rivales, podríamos argüir que el español es mejor prosista y el inglés mejor dramaturgo. Pero mi propósito en estas páginas no es aumentar obsesiones sobre quién es el mejor escritor o dónde descansan sus huesos o cráneo, sino plantear la cuestión de cuál es el pensador más profundo sobre los animales, o quizás su mejor defensor. El tema no es nimio ni irrelevante, ya que ambos autores incorporan numerosos temas y personajes no-humanos en sus obras, los cuales aún no han sido examinados como es debido.

Cervantes, sabemos, tiene animales como personajes principales con nombre propio: son los casos de Cipión, Berganza, Rocinante y el rucio de Sancho (llamado dulcemente «Dapple» en traducción inglesa). Además incluye numerosos personajes animales secundarios innominados en el *Quijote*: gatos, leones, cerdos, un mono adivino, un jabalí, mulas, ovejas, cabras, pájaros, toros y bueyes. Por su parte, Shakespeare tiene el inimitable chucho de *The Two Gentlemen of Verona* (Los dos caballeros de Verona), Crab. Aparentemente, Crab es el único animal en el canon shakespeareano que aparece en escena, a pesar de la frecuencia con que perros vivos aparecían en las tablas de la comedia áurea y el teatro isabelino. Estos solían ser perros de traílla que desempeñaban una función puramente decorativa para evocar episodios de caza que ocurrían fuera del escenario. Crab, sin embargo, gozó y goza de los favores del público, aunque permanezca mudo y, según Michael Dobson en

su estudio sobre perros actores del Renacimiento, no sea performativo, es decir, que no haga trucos (Dobson: 2000: 117-118). Aparte de Crab, numerosos perros de caza, venados y otros animales son mencionados, cazados y matados entre bastidores en otros dramas de Shakespeare; y profundizaré en esto más adelante.

Por supuesto, los lectores asiduos de Cervantes recuerdan cómo, en el *Coloquio de los perros*, Berganza relata sus experiencias como actor cuando le acoge un autor de comedias: «en menos de un mes –afirma el perro– salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas». Así describe su actuación: «Pusiéronme un freno de orillos y enseñáronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que como los entremeses solían acabar por la mayor parte a palos, en la compañía de mi amo acababan en zuzarme, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño» (Cervantes: 1982: 354)[1].

Reitero que tales animales cervantinos y shakespeareanos son significativos y productivos para iluminar las obras en que aparecen y los contextos en que escribían sus autores, y aplico a su análisis varios preceptos de la nueva disciplina de Human-Animal Studies (HAS) o Estudios Animales[2]. Estos examinan la interacción cultural y la mutua dependencia entre humanos y animales a lo largo de la historia. En un artículo que explora lo que los Estudios Animales pueden aportar a la lectura de Shakespeare, Erica Fudge arguye que el interés por la representación y el significado de los animales debe colocarse al lado del análisis de su dramaturgia, al igual que el jardín del oso se ubicaba al lado del teatro en la época en que él escribía (Fudge: 2008: 186-87). La estudiosa se suma a numerosos críticos de una gran variedad de disciplinas humanísticas que abogan por la inseparabilidad del humano y el no-humano y por la incorporación de los últimos en nuestros estudios de la cultura (Fudge: 2008: 187)[3]. Así, el campo de los Estudios Animales conlleva una evolución y reinterpretación de las humanidades, que dejan de ser provincia única de los humanos para incorporar a los animales en su quehacer.

Las literaturas de la época moderna temprana tienen mucho que aprender de esta apertura, ya que enriquece la investigación sobre la caracterización, las mentalidades, géneros literarios como la biografía y autobiografía animal, un refinamiento más complejo de la ecocrítica y, por supuesto, conocimientos más consecuentes de las contribuciones de los animales a la cultura humana. Es así porque los Estudios Animales incorporan perspectivas que

[1] Exploro la utilización de animales vivos, artificiales y simbólicos en el teatro áureo en Martín (2014).

[2] Manejo la traducción del término al español utilizada por Arturo Morgado García en su introducción fundamental al campo, «Una visión cultural de los animales», aplicando mayúsculas para subrayar su condición de disciplina.

[3] Toda traducción del inglés al español en este texto es mía.

van más allá del animal simbólico que representa cualidades humanas –sus virtudes y vicios–para indagar sobre sus colegas en el mundo real, animales vivos con una existencia extratextual y agencia que no son simplemente un reflejo del ser humano.

Ya que tanto el animal real como el simbólico o conceptual son esenciales a la cultura, me propongo situar a Cervantes y Shakespeare dentro de este giro crítico hacia el no-humano. En ese vuelco, ¿qué significan sus personajes animales?, ¿qué añaden a las historias de las que forman parte? Y, en última estancia, ¿qué nos dicen de estos dos complejos autores y pensadores, y de sus lectores?

Ante todo, los Estudios Animales cuestionan ciertas distinciones categóricas fundamentales que tipifican cómo los seres humanos nos concebimos, tales como humano/animal, naturaleza/cultura, e individuo/grupo (Shapiro y DeMello: 2010: 311). Como afirma Kenneth Shapiro, editor de *Animals & Society*, una importante revista digital dedicada a los Estudios Animales:

> [Estudios Animales] es el único campo que investiga directamente las relaciones entre animales humanos y no-humanos y su medioambiente. Las formas de lazos, vínculos y comunicaciones bajo investigación son extraordinariamente variables por (1) el número de especies de animales no-humanos, (2) las maneras ingeniosas (y muchas veces explotadoras) en que los humanos han utilizado a otros animales, y (3) las maneras en que los humanos percibimos otros animales (ensayo inédito disponible en Academia.edu).

Propongo que como investigadores de literatura debemos ampliar o ajustar nuestro enfoque, y dejar de leer únicamente *a través de* los animales para localizar al humano y leer *para* ellos, colocando en primer plano lo que suele estar al fondo. Urge mirar más allá del símbolo, de la metáfora, del símil, a los seres vivos con los cuales compartimos nuestro mundo. Shapiro afirma que tengan un papel principal o secundario, una presencia mayor o que brille por su ausencia, podemos acercarnos a cualquier obra literaria desde una perspectiva cuyo marco analítico es el tratamiento de animales no-humanos (Shapiro y Copeland: 2005: 343). Siguiendo esta perspectiva, me centraré en la crítica de la venatoria que aparece en el *Quijote* y en la comedia *Love's Labour's Lost* (*Trabajos de amor perdidos*) de Shakespeare.

La caza abre y cierra *Don Quijote*, y coloca en primer plano a los animales, humanos o no. Alonso Quijano se describe en el primer capítulo de la primera parte como un hidalgo cazador, que posee un galgo pero ningún halcón. Inicialmente un «gran madrugador y amigo de la caza», abandona esta diversión cuando empieza a leer obsesivamente los libros de caballerías. Al final de la segunda parte, don Quijote y Sancho se topan con una liebre que huye de cazadores y se refugia bajo el rucio. Sancho se la pasa a don Quijote, el cual, aun con el animal vivo en sus manos, lo ve de manera puramente sim-

bólica en términos de su propio dilema e incapacidad de desencantar a Dulcinea: «*¡Malum signum! ¡Malum signum!* –lamenta el caballero– Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!» (Cervantes: 2004: 1094). La mención de la caza con galgos ubica así a Quijano en términos de su clase social y estilo de vida.

Pero es en la caza noble donde el tema cobra mayor importancia en *Don Quijote* y en *Love's Labour's Lost* (1587). En la Europa moderna temprana la caza aristocrática cumplía varias funciones para los humanos: como deporte y espectáculo similar a los torneos caballerescos; como entrenamiento para la guerra; como registro simbólico del estatus social, la hombría y las relaciones de género; como saludable recreo al aire libre, y como medida para perfeccionar las virtudes cristianas (Bergman: 2007: 54). En la caza noble los participantes imitan y hacen suyos modelos heroicos establecidos socialmente y aplican reglas estrictas comúnmente aceptadas, cuyo destino es distinguir y prestigiar su estamento social (Erias Martínez: 1999: 319).

Esta es la función de la montería de jabalí organizada por los duques en la segunda parte del *Quijote*, al igual que la caza de venados que ocurre entre bastidores en la *Love's Labor's Lost*. Examino estas obras para ofrecer algunas observaciones sobre la función de aquellas escenas y lo que revelan sobre las disputas en torno a la caza en ambos países.

Empiezo con *Don Quijote*. En el capítulo XXX de la segunda parte, don Quijote y Sancho emergen de un bosque y atisban a la distancia un grupo nutrido de cazadores de altanería. Entre ellos se encuentra

> una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. […] En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquélla alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad (Cervantes: 2004: 779).

La duquesa exhibe un atributo esencial de la aristocracia: la posesión de animales sumamente costosos y reservados para los momentos de ocio, cuyo cuidado exigía la atención de multitud de ayudantes: sirvientes, cuidadores, entrenadores, jinetes y monteros. Es precisamente esta caza con halcones el suceso que lanza a caballero y escudero al mundo de la nobleza, donde sufrirán una serie de desgracias a manos de nobles que dedican sus horas de ocio a la caza y a hacer burlas pesadas.

Poco después, en el capítulo XXXIII, los duques saldrán de nuevo, esta vez a caza de montería acompañados de don Quijote y Sancho, y «con tanto aparato de monteros y cazadores como pudiera llevar un rey coronado» (Cervantes: 2004: 814). La montería se define en la época como ejercicio, deporte o arte en el que participan monteros u ojeadores con perros que localizan y espantan las presas hacia donde esperan los cazadores con sus ballestas, lanzas, venablos u otras armas; o hacia redes, telas y trampas donde aprisionan

y matan a los animales. Las presas más comunes eran jabalíes, venados y otras fieras como osos y lobos.

El episodio es un reflejo fiel de la caza mayor y nos abre el mundo cinegético de entonces, además de los debates de esos tiempos en torno a ella. Charles Bergman, en un artículo sobre los rituales de la caza aristocrática en la Inglaterra de la época, explica que como espectáculo público las oportunidades simbólicas y alegóricas de la caza fueron cuidadosamente explotadas por los monteros reales. Similar ostentación del dominio del hombre sobre la naturaleza, de alcance plenamente imperialista, fue empleada por Felipe IV en sus cacerías. Según su arcabucero, Alonso Martínez de Espinar, el rey llegó a matar «más de seiscientos venados y mayor cantidad de gamos, y más de ciento cincuenta jabalíes; lobos más de cuatrocientos» (Martínez de Espinar: 1976: 149).

Unos cuatro siglos antes de la publicación del *Quijote*, la cinegética se había convertido en pasatiempo refinado, altamente codificado y estilizado para la realeza y aristocracia europeas. Es entonces cuando monarcas, nobles y cortesanos piden la confección de libros y manuales para instaurar la etiqueta social de la cacería, diseminar técnicas de cetrería y montería, enseñar el correcto cuidado y la cría de perros y halcones, promulgar leyes sobre el bienestar de cazadores y monteros, recomendar las armas apropiadas y encomendar las mejores localidades para caza mayor y menor (Alfonso XI: 1983: i). Estas obras no pueden menos que aludir a los extraordinarios privilegios reservados para los monteros reales y aristocráticos, los cuales incluían la conversión de enormes extensiones de terrenos y bosques en cotos privados para su disfrute. Edward Berry ha constatado que el monarca inglés mantenía autoridad absoluta sobre todos los bosques del reino junto con los animales que habitaban en ellos (Berry: 2001: 8).

Estos manuales venatorios excedían su función de proveer información científica, técnica, y de albeitería, porque también servían como guías legales y morales para sus compiladores (Alfonso XI: 1983: ii), además de propaganda. Por ejemplo, *El arte de Ballestería y Montería* (1644) de Martínez de Espinar ensalzaba las proezas cinegéticas del monarca y su destreza en la sujeción y matanza de cifras realmente pasmosas de animales, como las que cité arriba. En *El príncipe*, como es de esperar, Maquiavelo aconseja que los príncipes no desvíen su mente del estudio de la guerra y que se dediquen a la caza para fortalecer su cuerpo y dominar el terreno (Berry: 2001: 23). De estos textos, al igual que de los estatutos reales que gobernaban la caza, arrancan las ideas –no originales– que encontramos en la ficción posterior.

En *Don Quijote*, los nobles cazan jabalíes, uno de los animales salvajes más fieros y peligrosos por su inteligencia, astucia, y agudísimo olfato y oído, que dificultan localizarlo, sorprenderlo o engañarlo. Desde tiempos medievales al presente, todos los manuales afirman que el jabalí se defiende hasta la muerte con dientes y colmillos, y es capaz de despedazar al contrincante. Como apunta Erias Martínez, «El jabalí nunca retrocede ante el peligro y ello,

como es natural, le convierte en paradigma de la valentía y ejemplo permanente para el estamento guerrero» (Erias Martínez: 1999: 327). El noble francés Gaston Phoebus, en su *Livre de chasse* del s. XIV, también destaca que el jabalí utiliza los colmillos para matar «de un golpe, como con un cuchillo, de modo que, antes de ser muerto, ya habría matado él» (Erias Martínez: 1999: 347). Vale notar que Phoebus parece caer en antropoformismo al atribuir intencionalidad razonada al animal que cuando es atacado se defiende.

Precisamente por su inclinación a contraatacar utilizando las armas que posee –lo cual los humanos caracterizan como ferocidad innata– Martínez de Espinar afirma que «esta acción de matar jabalíes a caballo con lanza [es] la de mayor resolución, riesgo y agilidad, y la más propia imitación de la guerra» (Martínez de Espinar: 1976: 149). Por lo tanto, el razonamiento tras la cacería es evidente: cuanto más fiero el animal cazado, más la exaltación del cazador, quien asimila los atributos reales y simbólicos del animal: su atrevimiento, ferocidad, astucia, valor, potencia y determinación. Son cualidades que persiguen tanto don Quijote, caballero andante, como los duques: de ahí su entusiasmo por enfrentarse al jabalí.

Y esto es justo lo que hacen, a pie, venablo y espada en mano, cuando «Acosado de los perros y seguido de los cazadores, vieron que hacia ellos venía un desmesurado jabalí, crujiendo dientes y colmillos y arrojando espuma por la boca» (Cervantes: 2004: 815). Además, la utilización de venablos, un arma antigua, en vez de arcabuz o escopeta, aumenta su intrepidez al acortar la distancia entre el hombre, o mujer, y la fiera. Finalmente, «el colmilludo jabalí quedó atravesado de las cuchillas de muchos venablos, que se le pusieron delante» y es llevado, cubierto de romero y ramas de mirto «como en señal de vitoriosos despojos», a ser ingerido en una suerte de sacrificio ritual en el bosque (Cervantes: 2004: 815). El jabalí, rendido y subyugado, comprueba con su muerte la inferioridad del mundo natural ante la especie humana.

Más adelante, cuando Sancho pone en tela de juicio la caza como «un gusto que parece que no le había de ser, pues consiste en matar a un animal que no ha cometido delito alguno» (Cervantes: 2004: 816), el duque contesta su reprimenda con un convencional y altisonante encomio de la montería. Asegura el aristócrata que:

> El ejercicio de la caza de monte es el más conveniente y necesario para los reyes y príncipes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas; agilítanse los miembros del que la usa, y, en resolución, es ejercicio que se puede hacer sin perjuicio de nadie y con gusto de muchos (Cervantes: 2004: 816).

El duque suprime cualquier mención de los animales en su apología; estos simplemente suministran un servicio en el cual sus cuerpos proveen un deporte para los ociosos.

El noble termina con el siguiente comentario: «y lo mejor que él tiene es que no es para todos, como lo es el de los otros géneros de caza, excepto el de la volatería, que también es solo para reyes y grandes señores» (Cervantes: 2004: 816). Y, debemos añadir, también lo es para los héroes de los libros de caballerías. Por esta razón la montería le ofrece a don Quijote la oportunidad de seguir el modelo de sus lecturas y lucir sus habilidades caballerescas luchando contra una fiera ante un público de falsos aduladores aunque hechos a su medida. El aspecto crucial para el duque consiste en que la cinegética es reservada para los grandes señores como él, quienes intervienen motivados no por la necesidad de alimentación ni protección contra predadores, sino por el deseo de afianzar su identidad elitista como aristócratas, poseedores de bosques milenarios y como guerreros (Walker: 2007: 319).

Las razones desplegadas por el duque en su defensa de la caza son convencionales y se encuentran en la *Cyropaedia* y el *Cinegeticus* o *El arte de la caza* de Jenofonte –el ur-texto sobre la caza del jabalí que Cervantes hasta parafrasea: la caza beneficia la salud, el servicio militar y la educación moral del perfecto caballero. Recordemos que estos textos circulaban en traducción italiana durante el Renacimiento, y Diego Gracián de Alderete publicó su traducción al castellano en 1552. El *Cynegeticus* en particular gozó de gran popularidad, dado el interés cortesano por la caza (Schwartz: 2010: 204). Lo más probable es que Cervantes conociera estas obras de Jenofonte, a quien menciona además en el Prólogo al *Quijote* de 1605. Lía Schwartz ha señalado como otros que Sancho recoge ideas características de los discursos éticos renacentistas que derivan de una perspectiva erasmiana crítica del ejercicio venatorio (Schwartz: 2010: 208).

Para Margaret Greer la disputa sobre la caza, y la participación de los duques en este tipo de actividad, tiene pleno significado político alusivo al gobierno de Felipe III, quien se ausentaba frecuentemente de la corte para ir de caza en compañía del Duque de Lerma. Según esta crítica, la réplica final de Sancho al Duque, que «la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores» (Cervantes: 2004: 817), es un clímax cómico a la censura pancina de gobernadores que desperdiciaban su tiempo en la caza y otros pasatiempos (Greer: 2005: 212-213). Por su parte, Javier Irigoyen García arguye que el tropo pastoril de la caza del jabalí era más que un entretenimiento aristocrático injusto, una exhibición de la identidad cristiano vieja que se opone a la otredad etno-religiosa y femenina (Irigoyen García: 2011: 286).

Yo prefiero volver sobre la noción de que el ser humano siempre se ha constituido utilizando a los animales, sea para distinguirse de ellos o para reconocerse simplemente como miembro de otra especie animal, la humana. En el episodio con los duques del *Quijote* que he comentado, se enfrentan dos actitudes opuestas hacia la venatoria y sus participantes no-humanos. Para los nobles, la cinegética es un complejo ritual de autoconstrucción, incrustado de ceremonia cortesana, valores caballerescos y los privilegios nobles que

avalaban a los cazadores como poderosos y grandes señores. Para campesinos como Sancho, representa el sustento, la libertad y libre acceso al mundo natural. Es evidente, entonces, que, desde la antigüedad clásica al presente, la caza funciona socialmente como un *locus* cultural donde el poder es afirmado, disputado, y negociado (Bergman: 2007: 59). Como tal, coloca al animal cazado en una posición absolutamente subordinada y utilitaria, de consideración moral nula y cuyos intereses no entran en juego frente a prejuicios antropocéntricos comúnmente mantenidos.

Para el animal, entonces, la caza es una experiencia marcada por el terror, agudo dolor y muerte. Me pregunto, entonces, cómo narraría este episodio el jabalí o cómo los lectores podemos conceptualizarlo y analizar al jabalí como algo más que mera herramienta para la autoconstrucción del humano. ¿Podemos conocer la experiencia vivida de un animal a través de la ficción narrativa? En *Love's Labour's Lost*, Shakespeare parece hacer precisamente esto.

Primero, merece la pena apuntar que Shakespeare incluye escenas o episodios venatorios en varias obras, entre estas el poema «Venus y Adonis», además de ocho piezas dramáticas (Shakespeare: 2002: 225). En su estudio fundamental *Shakespeare and the Hunt*, Berry señala que los dramas del bardo son excepcionales no solo en la frecuencia de sus alusiones a la caza, sino en la impresión de maestría técnica y conocimientos empíricos que revelan (Berry: 2001: 14). Su supuesto conocimiento profundo de la caza ha conducido a algunos críticos, como D. H. Madden, a asumir que Shakespeare fue un ávido cazador. Otros, como Matt Cartmill, mantienen lo opuesto, y concluyen que el rechazo de la caza es signo de decencia común en sus personajes (Berry: 2001: 209).

Al igual que ocurre con España, se sabe muchísimo de las prácticas cinegéticas de la aristocracia inglesa y su obsesión con sus símbolos. Vivían rodeadas de imágenes de la caza en tapices, cuadros, estatuas, esculturas, poesía y máscaras. Isabel I, al igual que los monarcas españoles, utilizaba la pompa de la caza como un tipo de teatro en el bosque en que se exhibía el poder y el privilegio reales (Bergman: 2007: 54). Y es bien sabido que la reina todavía cazaba a la entonces avanzada edad de 67 años. Su obsesión pública por la caza podría pesar sobre una interpretación de *Love's Labour's Lost* como crítica sutil de la reina.

Aun así, una diferencia importante entre Cervantes y Shakespeare es la presa que privilegian, lo cual refleja la realidad medioambiental de sus países de origen. Mientras que en España la caza de jabalí era el paradigma de la caza aristocrática por las razones que he venido comentando, en Inglaterra la presa preferida fue el venado, ya que para entonces el jabalí estaba extinto.

Conviene hacer una breve contextualización de la venatoria en *Love's Labour's Lost*. El rey de Navarra (a quien se ha relacionado con Henrique de Navarra y con Felipe II, aunque el rey nunca se nombra en la obra) pacta con sus lores Berowne, Longaville y Dumaine ayunar, evitar el contacto con las

mujeres y dedicarse al estudio sin el asedio del deseo sexual durante tres años. Cuando la Princesa de Francia llega de visita, el rey y sus nobles vasallos se reúnen con ella y sus damas en su campamento fuera del castillo. Los cuatro rompen el pacto, se enamoran de las damas y se ponen a cortejarlas. Después de una serie de complicaciones con cartas, disfraces y trucos, la Princesa recibe la noticia del fallecimiento de su padre y se prepara para volver a Francia. Mientras tanto, sus damas prometen volver al año para ver si sus pretendientes mantienen el amor que les han profesado, y el drama termina con su partida.

Al abrirse el Acto IV de *Love's Labour's Lost*, ambientado en el parque del rey, la Princesa se dispone a cazar, e inmediatamente pone la actividad en tela de juicio cuando es llevada a un puesto a esperar que conduzcan los venados hacia ella. Pregunta a un guarda, «where is the bush / That we must stand and play the murderer in?» (Shakespeare: 2002: 225). Se trata de una «bow and stable hunt» (caza de arco y establo), en la cual los venados son perseguidos y conducidos por perros hacia ballesteros estacionados delante de ellos en emboscadas o puestos especiales (Berry: 2001: 18). Muchas veces los ciervos o venados eran acorralados en un redil y simplemente masacrados, o heridos y luego matados por los perros. En su esencia fue un deporte público en que los espectadores se estacionaban a lo largo de la ruta, o en ventanas de las casas de campo, y formaba parte de fiestas cortesanas para entretener a las visitas. Era el tipo de caza en parques más popular, y la principal oposición a la práctica se debía no al hecho de que fuera cruel, sino porque era demasiado fácil.

Sin embargo, la Princesa cuestiona sus propios motivos mientras espera, ballesta en mano, el inicio de la caza. Reconoce que es bárbara crueldad actuar de asesina en una emboscada y señala que sería una merced, aunque mal visto, matar al venado directamente, en vez de herirlo para luego permitir que los perros lo maten, como es costumbre. Admite además que lo que persigue en esta cacería es la fama, y que está dispuesta a traicionar lo que le dicta el corazón para conseguirla:

> But come, the bow. Now mercy goes to kill,
> And shooting well is then accounted ill.
> Thus will I save my credit in the shoot:
> Not wounding, pity would not let me do't:
> If wounding, then it was to show my skill,
> That more for praise than purpose meant to kill.
> And out of question so it is sometimes,
> Glory grows guilty of detested crimes,
> When, for fame's sake, for praise, an outward part,
> We bend to that the working of the heart,
> As I for praise alone now seek to spill
> The poor deer's blood, that my heart means no ill.
> (Shakespeare: 2002: 226)

Diferente a la duquesa en *Don Quijote*, esta noble expresa compasión por el ciervo, aunque su anhelo de gloria pesa más que su repugnancia ante el sacrificio de un animal inocente –lo que ella llama un «crimen detestado». Por lo tanto, su oposición al deporte está inexorablemente ligada a una crítica de la soberbia humana.

Esta escena ha sido interpretada como una metáfora dramática del amor, debido a que la convención de la caza amorosa ya era un cliché en la literatura renacentista, y el lenguaje explícitamente sexual en las escenas siguientes evoca esto (Berry: 2001: 60). Pero la escena es también una representación de sucesos reales de este tipo que ocurrían con frecuencia en la corte isabelina, ya que este «deporte» era una diversión común para nobles y embajadores visitantes a través de Europa. Es obvio que se pueden trazar muchos paralelos entre este episodio y los del palacio de los duques en *Don Quijote*. La caza era no solo una forma de entretenimiento sino una manera de impresionar a los dignatarios visitantes. ¿No es precisamente esto lo que hacen los odiosos duques al intentar deslumbrar a sus huéspedes y entretenerse a costa suya con crueles burlas? Por otra parte, en su estudio Berry señala que los juegos amorosos cortesanos en que la Princesa y sus damas se burlan de sus pretendientes son agresivos, y que la caza lleva esas tendencias a un extremo, sugiriendo que detrás de un chiste puede ocultarse un deseo de matar (Berry: 2001: 61). Su afirmación podría inducirnos a reconsiderar en más profundidad la conducta de Altisidora, la desagradable álter ego de la duquesa, para con don Quijote.

Tras el motivo de la venatoria en Cervantes y Shakespeare también yace su conexión con la vanidad humana. Don Quijote caza para realizar y exhibir sus aspiraciones caballerescas, los duques para ostentar sus privilegios de clase y humillar a sus huéspedes, y la Princesa para conseguir la fama, aunque tenga que traicionar sus inclinaciones compasivas y matar. La única persona que se niega a cazar es Sancho, quien vive sus principios rústicos pero éticamente nobles al rehusar matar a una inocente criatura por diversión.

Nótese que la caza originó controversia ideológica y tensiones sociales a lo largo del período. La oposición a ella fue expresada por humanistas de la talla de Erasmo y Tomás Moro. El primero, en boca de la Estulticia protagonista del *Elogio de la locura*, comenta sin justificarlo y con toda la ironía que caracteriza el libro, el curioso placer que extraen los estultos de la caza. Aquellos

> lo desprecian todo ante la caza mayor y afirman recibir un placer espiritual increíble cuando oyen el grosero sonido del cuerno y el aullido de los perros. Hasta llego a creer que cuando huelen los excrementos de los perros, les parece que se trata de cinamomo. Además, ¿qué placer puede haber en despedazar una fiera? El descuartizar toros y carneros es cosa de la plebe, pero la fiera no puede ser hecha cuartos sino por mano de un noble (Erasmo: 1999: cap. XXXIX).

Estulticia critica el modelo francés de la caza aristocrática ejemplificado después en el tratado *La Vénerie* (1561) de Jacques du Fouilloux. Menos que un recuento literal de la práctica (el patrón de los tratados españoles), *La Vénerie* expresa un ideal y articula un ritual socialmente construido de la caza que ejemplifica a la vez la construcción puramente textual del animal (Walker: 2007: 318).

Mientras tanto en su *Utopía*, Tomás Moro, gran amigo de Erasmo, reprocha a la aristocracia inglesa, para quienes la caza fue una actividad tan apetitosa y emblemática del poder que fue reservada para ellos, y gastaban miles de horas a caballo cada año persiguiendo animales por el puro placer de matar una pobre bestia inocente (Cartmill: 1995: 773). La oposición sentimental fue articulada por Montaigne, quien condenó la crueldad de la caza e insistía en la compasión que él sentía por los animales. Quizás podemos atisbar al humanista en Cervantes y al sentimental en Shakespeare, por lo menos en su tratamiento de la caza. Ambos autores se muestran escépticos ante esta diversión al entrar en un debate contemporáneo de amplias resonancias filosóficas, éticas y sociopolíticas.

En la conclusión a su libro sobre Shakespeare y la caza, Berry nota que la naturaleza ambigua del drama shakespeareano dificulta la determinación de firmes opiniones autoriales, aunque es seductoramente fácil imponerle las nuestras. Lo mismo puede decirse de los esfuerzos de cervantistas para avalar definitivamente las encontradas interpretaciones de sus ideas sobre cualquier asunto de su tiempo o el nuestro. Sin embargo, como críticos literarios hacemos precisamente esto: ponderamos lo que nos sugieren los textos sobre debates sociales contemporáneos a ellos. No puedo sino reconocer que en *Don Quijote* y *El coloquio de los perros* Cervantes da protagonismo a los animales de una manera sorprendente, tomándoles en consideración como reflejos de los seres vivos que le rodeaban. ¿Participaron Cervantes y Shakespeare en la caza aristocrática? Dado lo que sabemos de sus vidas, probablemente no. Quizás fueron testigos, pero desde luego no cazadores de jabalí o de los que llevaban halcones agarrados al brazo. De todas maneras, como lectores y pensadores profesionales serían agudamente conscientes de los debates en torno a la caza aristocrática y real, sus ramificaciones políticas, y la obsesiva autoconstrucción que posibilitaba.

En *Love's Labour's Lost*, la cazadora misma reconoce la crueldad de la caza y funciona como piedra de toque por la absoluta indiferencia que la aristocrática corte inglesa, y otras, sentían por los animales que les servían de presa o de ayudantes. Como señala Berry, en su caso, la tensión encarnada en su papel de cazadora no se resuelve en paradoja trágica ni cómica, sino que se queda suspensa, tan irresoluta quizás como el drama en que aparece (Berry: 2001: 69).

Encuentro menos ambiguo a Cervantes. Pone la denuncia en boca de un campesino, excluido social y legalmente de la caza, a quien solo le queda abogar por la inocente presa cuya muerte es gratuita y sirve simplemente para llenar las horas de ocio y lucir el poder de la alta nobleza. Acostumbrado a la caza utilitaria de liebres y pajarillos comestibles, Sancho simplemente no

comparte ni puede compartir los valores y afectaciones aristocráticos. Por el contrario, demuestra una notable sensibilidad hacia los animales, que alcanza su cenit en el sentimiento que expresa frecuentemente por su amado rucio. Así defiende a los animales mientras que el duque protege sus intereses de clase. Por su parte don Quijote permanece mudo sobre el asunto. Cervantes deja que un labrador pragmático promueva la causa de los seres cuya vida diaria está íntimamente entrelazada con la suya.

En su manual, Martínez de Espinar declara que «la caza es una acción de buscar, seguir y perseguir a las fieras o a las aves, para rendirlas y sujetarlas el hombre a su dominio» (Martínez de Espinar: 1976: 11). En *Don Quijote* y en *Love's Labour's Lost* es más que esto. La caza ilumina no solo la socialización, categorización y simbolización que se realiza entre cazadores, cazados y lectores (Sánchez Garrido: 2006), sino además el papel esencial que juega el animal en la formación de la identidad del ser humano, para que este afiance su posición superior en la gran cadena del ser.

ADRIENNE L. MARTÍN
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO XI. (1983) *Libro de la montería*, basado en Escorial MS Y.II.19. Dennis P. Seniff (Ed.) Madison, Wisconsin. The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

BALLESTEROS RODRÍGUEZ, Santiago. (2015) *Don Quijote: gran madrugador y amigo de la caza*. Madrid. La Trébere.

BERRY, Edward. (2001) *Shakespeare and the Hunt: A Cultural and Social Study*. Cambridge. Cambridge University Press.

BERGMAN, Charles. (2007) «A Spectacle of Beasts. Hunting Rituals and Animal Rights in Early Modern England». *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. Bruce Boehrer (Ed.) Oxford y Nueva York. Berg. 53-73.

CARTMILL, Matt. (1995) «Hunting and Humanity in Western Thought». *Social Research*. 62.3. 773-786.

CERVANTES, Miguel de. (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Madrid. Alfaguara.

CERVANTES, Miguel de. (1982) *Novelas ejemplares* II. 4ª ed. Harry Sieber (Ed.). Madrid. Cátedra.

DOBSON, Michael. (2000) «A Dog at All Things. The Transformation of the Onstage Canine, 1550-1850». *Performance Research*. 5.2. 116-124.

ERASMO DE ROTTERDAM. (1999) *Elogio de locura*. Trad., pról. y notas de Pedro Voltes Bou. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo. (1999) «La eterna caza del jabalí». *Anuario Brigantino*. 22. 317-378.

FUDGE, Erica. (2008) «'The dog is himself': Humans, Animals, and Self-Control in *The Two Gentlemen of Verona*». *How To Do Things with Shakespeare. New Approaches, New Essays*. Laurie Maguire (Ed.). Oxford. Blackwell. 183-209.

GREER, Margaret. (2005) «Diana, Venus and Borrowed Dogs: On Hunting in *Don Quixote*». *Cervantes y su mundo*. Kurt Reichenberger y Darío Fernández-Morera (Eds.). Kassel. Reichenberger. Tomo III. 201-222.

IRIGOYEN GARCÍA, Javier. (2011) «Diana and Wild Boar Hunting: Refiguring Gender and Ethno-religious Conflict in the Pastoral Imaginary». *Bulletin of Hispanic Studies*. 88.3. 273-287.

MANNING, Roger B. (1993) *Hunters and Poachers*. Oxford. Clarendon Press.

MARTÍN, Adrienne L. (2014) «Onstage/Backstage: Animals in the Golden Age *Comedia*». *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*. Hilaire Kallendorf (Ed.). Leiden/Boston. Brill. 127-144.

MARTÍNEZ DE ESPINAR, Alonso. (1976) *Arte de Ballestería y Montería*. Intro. de Eduardo Trigo de Yarto. Madrid. Ediciones Velázquez.

MORGADO GARCÍA, Arturo. (2011) «Una visión cultural de los animales». *Los animales en la historia y en la cultura*. Arturo Morgado García y José Joaquín Rodríguez Moreno (Eds.). Cádiz. Universidad de Cádiz. 13-43

MOSTERÍN, Jesús. (2014) *El triunfo de la compasión. Nuestra relación con los otros animales*. Madrid. Alianza.

SÁNCHEZ GARRIDO, Roberto. (2006) «De caza y cazadores. Las construcciones teóricas sobre la actividad cinegética actual a partir de los discursos de sus actores». *Gazeta de Antropología*. 22. Artículo 18. http://hdl.handle.net?10481/7100.

SCHWARTZ, Lía. (2010) «Cervantes, lector de Jenofonte, y las "Obras de Xenophonte" traducidas por Diego Gracián» *RILCE*. 26.1. 202-213.

SHAKESPEARE, William. (2002) *The Complete Works*. Stephen Orgel y A.R. Braunmuller (Eds.). Nueva York y Londres. Penguin Books.

SHAPIRO, Kenneth Joel. «Human-Animal Studies: Growing the Field, Applying the Field». Ensayo inédito disponible en Academia.edu.

SHAPIRO, Kenneth y Margo DEMELLO. (2000). «The State of Human-Animal Studies». *Society & Animals*. 18. 307-318.

SHAPIRO, Kenneth y Marion W. COPELAND. (2005) «Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction». *Society & Animals*. 13.4. 343-346.

WALKER, Suzanne J. (2007) «Making and Breaking the Stag, the Construction of the Animal in the Early Modern Hunting Treatise». *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Karl A.E. Enenkel y Paul J. Smith (Eds.). Leiden/Boston. Brill. 317-337.

Alfonso Martín Jiménez
Cervantes y Avellaneda (1616-2016): presunciones y certidumbres
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 281-299

CERVANTES Y AVELLANEDA (1616-2016): PRESUNCIONES Y CERTIDUMBRES

En el momento en el que conmemoramos los cuatrocientos años transcurridos desde la muerte de Miguel de Cervantes, los acercamientos a la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda siguen en su mayor parte lastrados por el peso de una tradición instaurada en los orígenes de la Historia literaria romántica y positivista, la cual ha impedido a la mayor parte de los investigadores reconocer dos evidencias que resultan incontestables: en primer lugar, que toda la segunda parte del *Quijote* de Cervantes constituye una imitación burlesca, correctiva o meliorativa del *Quijote* de Avellaneda; y, en segundo lugar, que no solo existe un gran número de presunciones sobre la verdadera identidad de Avellaneda, las cuales dejan poco lugar a dudas sobre quién pudiera ser el autor del *Quijote* apócrifo, sino también una clara certidumbre al respecto: que el propio Cervantes identificaba a Avellaneda con el aragonés Jerónimo de Pasamonte, y que dejó claras muestras de su convencimiento en varias de sus obras.

No obstante, la mayor parte de los investigadores parece incapaz de sustraerse a la influencia de la propia tradición de los estudios cervantinos. Dicha tradición, que transmitió un planteamiento distorsionado de la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda, se remonta a los orígenes de la Historia de la Literatura, surgida en los distintos países europeos a finales del siglo XVIII y desarrollada a lo largo del XIX, la cual se vio muy influida al nacer por el pensamiento romántico y por el positivismo científico de Auguste Comte (1798-1857), quien defendió que el único tipo válido de conocimiento era el conocimiento científico. Y si el Romanticismo se alzó contra el concepto de *imitación* que se aconsejaba como forma ineludible de creación en las poéticas de la época clásica y del Clasicismo, proponiendo en su lugar la necesaria *originalidad* que habían de asumir las obras creativas, el positivismo científico determinó que la naciente Historia de la Literatura tratara de adoptar una apariencia de cientificidad, que se tradujo, por un lado, en la búsqueda archivística de la documentación histórica que pudiera certificar la biografía de los autores, la cual constituía la referencia ineludible

para entender sus obras literarias; y, por otro lado, en el estudio exclusivo de las obras literarias que se han conservado, cuya existencia empírica queda fuera de toda duda.

No obstante, la Historia de la Literatura produjo desde sus inicios un notable anacronismo metodológico, ya que trasladó los planteamientos de los autores románticos a otras épocas anteriores que no se regían por ellos. Y como el Romanticismo valoraba la originalidad creativa, la naciente Historia de la Literatura no tuvo suficientemente en cuenta que, en la época de Cervantes, la imitación de otras obras constituía la forma primordial de creación artística y literaria, y que la imitación no solo carecía de las connotaciones peyorativas que adquirió con el Romanticismo, sino que era entusiastamente valorada en todas las poéticas del momento y practicada asiduamente por los autores (García Galiano: 1992; Martín Jiménez: 2015a, 2015b). Teniendo esto en cuenta, que Cervantes imitara el *Quijote* de Avellaneda para componer la segunda parte de su *Quijote*, como Mateo Alemán había imitado previamente el *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra al componer la segunda parte de su *Guzmán* –según el mismo Alemán admitió en el prólogo de esa segunda parte (Martín: 2010)–, era algo perfectamente acorde con la mentalidad y los procedimientos artísticos de su época. Pero como el Romanticismo rechazó la imitación como forma de creación, la Historia de la Literatura hubo de ignorar desde sus inicios que Cervantes, exaltado por los autores románticos alemanes, hubiera imitado a Avellaneda, a la vez que se denostó el *Quijote* apócrifo por el carácter evidente de su imitación.

Asimismo, la influencia del positivismo de Auguste Comte determinó que los historiadores de la literatura basaran sus estudios, exclusivamente, en las obras literarias que se han conservado, lo cual, en principio, parece razonable. Pero deja de serlo al comprender que es perfectamente posible, y necesario, demostrar la existencia de manuscritos que se han perdido, los cuales jugaron un papel esencial en las disputas literarias que Cervantes mantuvo con sus adversarios literarios.

En efecto, a pesar de la reticencia que muestran algunos historiadores de la literatura a considerar que en la época de Cervantes pudieran haber circulado manuscritos de obras literarias extensas, su existencia, en determinadas ocasiones, es demostrable, por lo que deja de ser una cuestión que pueda estar al arbitrio de las creencias de los investigadores[1]. Supongamos el siguiente caso: un autor de principios del siglo XVII crea una obra literaria y, como

[1] En la Biblioteca Nacional de España se conserva un elevado número de manuscritos de la época, de los más variados géneros y extensiones, lo que es muestra evidente de la importancia que tuvo la circulación manuscrita de las obras, complementaria de la transmisión impresa (Bouza: 2001). Vid. Al respecto el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España*: http://www.bne.es/es/Micrositios/ Guias/Inventario_Manuscritos/InventarioGralDeManuscritos/ (30-5-2016).

entonces era habitual, la hace correr en forma de manuscritos (llamaremos a este texto *manuscrito*). En un segundo momento, otro autor lee ese manuscrito y se burla del mismo, o lo corrige, en un libro que da a la imprenta (llamaremos a este texto *libro 1*). En un tercer momento, el *manuscrito* es publicado, dando lugar al que llamaremos *libro 2*. Y, como solía ocurrir en esos casos, el *manuscrito* desaparece, ya que es sustituido ventajosamente por el *libro 2*, motivo por el que lo ponemos entre corchetes en el siguiente esquema:

[MANUSCRITO] LIBRO 1 (1613) LIBRO 2 (1614)

Así que solo se conservan el *libro 1* (supongamos que fue publicado en 1613) y el *libro 2* (publicado en 1614). Y al cotejar el *libro 1* (1613) con el *libro 2* (1614), comprobamos que en el *libro 1* hay claras burlas y correcciones del *libro 2*.

¿Cómo es eso posible? ¿Cómo es posible que en un libro que se publicó antes haya burlas y correcciones de un libro que se publicó después? Si siguiéramos a rajatabla los postulados de la Historia de la Literatura positivista, y nos limitáramos a considerar la existencia de los dos libros impresos que se han conservado, tendríamos que ignorar que en el *libro 1* hay burlas y correcciones del *libro 2*, o, lo que es peor, suponer que fue el autor del *libro 2* el que se basó en el *libro 1*, lo cual constituiría una explicación completamente tergiversada de los hechos. Pero si fuéramos capaces de abstraernos de la influencia de la tradición impuesta por la Historia literaria positivista, podríamos ofrecer la única explicación lógica y razonable a la cuestión, admitiendo que existió un *manuscrito*, aunque no se haya conservado, y que el autor del *libro 1* corrigió ese *manuscrito* o se burló del mismo.

Una explicación tan sencilla como esta ha sido comúnmente ignorada por los historiadores de la literatura, que se resisten a considerar la existencia de manuscritos que se han perdido, lo que les obliga, en ocasiones, a ofrecer explicaciones erróneas y falseadas de la forma en que se produjeron los hechos. Sin embargo, se trata de una cuestión que no presenta ninguna dificultad teórica, y que solo puede resultar problemática a la hora de establecer si el autor del *libro 1* realmente corrigió pasajes del *libro 2* o se burló del mismo. En efecto, las burlas y las correcciones son determinantes para determinar qué obra existió en primer lugar, pues, para que haya una burla o una corrección, previamente ha de existir el texto que es objeto de esa burla o de esa corrección. Por ello, si el cotejo entre el *libro 1* y el *libro 2* demuestra de forma inequívoca que el autor del primero se burló del texto del segundo, o que lo corrigió, podremos asegurar de manera fehaciente que el *libro 2* circuló previamente en forma de *manuscrito*, y que el autor del *libro 1* se burló de ese *manuscrito*.

Eso es lo que ocurrió, como enseguida explicaré, en el caso de la disputa literaria que Cervantes mantuvo con Avellaneda. El *manuscrito* corresponde

al del *Quijote* apócrifo, que circuló de mano en mano algunos años antes de ser publicado. El *libro 1* equivale a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que se publicaron en 1613, y el *libro 2* al texto impreso del *Quijote* apócrifo, que se publicó en 1614. Y al cotejar el *libro 1* (*Novelas ejemplares*, 1613) con el *libro 2* (*Quijote* apócrifo, 1614), se aprecia con toda claridad que en el libro cervantino hay claras correcciones y burlas del de Avellaneda, lo que indica que Cervantes corrigió el manuscrito del *Quijote* apócrifo y se burló del mismo, y demuestra de manera fehaciente su existencia.

Pero, para entender la disputa entre Cervantes y Avellaneda, conviene antes recordar algunos aspectos biográficos del primero (Sevilla y Rey: 1995; Canavaggio: 1997; Sliwa: 1999; Blasco: 2005a; Lucía: 2016). En 1569, cuando tenía 22 años, Cervantes fue a Italia y se alistó como soldado, y dos años después, en 1571, participó en la batalla de Lepanto, que las tropas cristianas libraron contra los turcos. En esa batalla, Cervantes tuvo un comportamiento heroico, ya que se encontraba enfermo de calentura, y, aunque su capitán le aconsejó que se quedara en la cámara de la galera con los demás enfermos, él se empeñó en pelear, situándose en el lugar del esquife, que era uno de los más peligrosos de la galera. Cervantes recibió en esa batalla dos arcabuzazos en el pecho que le dejaron malherido, y otro en la mano izquierda, que quedó lisiada para siempre, motivo por el que se le conoce como el manco de Lepanto.

Un año después, en 1572, Cervantes participó en la Jornada de Navarino, y en 1573 en la conquista de Túnez. Después, Cervantes dejó la milicia y quiso volver a España, y, en septiembre de 1575, embarcó en Nápoles rumbo a Barcelona. Pero, cuando su galera estaba ya frente a las costas catalanas, sufrió un asalto de piratas argelinos, y Cervantes fue capturado y llevado a Argel, donde estuvo cinco años cautivo. Finalmente, en 1579, cuando estaba a punto de cumplir 32 años, fue liberado por los frailes trinitarios.

Al volver a España, Cervantes probó fortuna con la literatura. Entre 1580 y 1587 escribió algunas comedias que fueron representadas (Sevilla y Rey: 1998: III-XI; Canavaggio: 1977: 1-32), y en 1585 publicó una novela pastoril, titulada *La Galatea*, que pasó con más pena que gloria.

Pero Cervantes solo pudo vender sus comedias antes de que Lope de Vega, que era unos quince años más joven que él, impusiera su nueva comedia en los teatros de toda España. A partir del surgimiento de Lope de Vega, quien cultivó un tipo de comedia popular adaptada a los gustos del vulgo, Cervantes ya no pudo vender las suyas, pues los directores de teatro solo estaban dispuestos a comprar las compuestas al estilo del Fénix. Además, Lope de Vega publicó en 1598 otra novela pastoril, titulada *La Arcadia*, que tuvo mucho más éxito que *La Galatea*, la novela pastoril que había publicado Cervantes. Así es que Cervantes se encontró con que Lope de Vega no solo le cerraba las puertas del teatro, sino que había alcanzado un éxito con su novela pastoril que Cervantes no tuvo con la suya.

Seguramente por eso, Cervantes imitó a Lope de Vega, se burló del mismo y lo atacó duramente en la primera parte del *Quijote*.

En efecto, Lope de Vega había incluido en su novela pastoril, *La Arcadia*, dos episodios de tinte autobiográfico, protagonizados por sendos pastores, llamados Celio y Anfriso, que representaban a su propio autor. Lope de Vega casi enloqueció por los celos cuando su primer gran amor, Elena Osorio, lo abandonó por un hombre más rico (Rey: 2006, 2007); y estos pastores sufren la misma experiencia, pues, al sentirse desdeñados por su amada, que prefiere a otro pastor más rico, enloquecen de celos y se echan al monte a lamentar su desgracia, experimentando ataques de locura. Así, Celio (cuyo mismo nombre remite a los *celos* que sufre) se convierte en un loco furioso que ha de ser sometido por otro pastor llamado Cardenio, y Anfriso se arranca los vestidos, desgaja las ramas de los árboles, pronuncia un desesperado poema de amor, da saltos como un loco en la espesura del bosque o amenaza con arrojarse de una peña o con tirarse al río.

Y Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, incluyó dos episodios en los que realizó una imitación meliorativa del pasaje de Celio y una sátira del de Anfriso. Cervantes trató de mejorar el episodio de Celio al componer el de Cardenio, Luscinda y don Fernando, y se burló del de Anfriso al crear el de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena. Si Celio, amigo de Ricardo, estaba enamorado de Jacinta desde su niñez, y veía cómo Ricardo terminaba por casarse con su amada Jacinta, asistiendo a la boda, volviéndose loco de celos al contemplarla y echándose después al monte a llorar su desgracia, Cardenio experimenta una situación idéntica, pues, siendo amigo de don Fernando, y enamorado desde su niñez de Luscinda, ve como don Fernando acaba casándose con ella, asiste a la boda, enloquece de celos al contemplarla y huye al monte a lamentar su desdicha. De cara a que Lope de Vega no dejara de advertir la imitación, Cervantes reprodujo el nombre lopesco de *Cardenio* y asignó a otros de sus personajes, Luscinda y don Fernando, nombres que sonaban parecidos a los que tenían los de la *Arcadia* (Jacinta y Ricardo). Y el episodio de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena constituye una clara burla del comportamiento del Anfriso de Lope de Vega. En ese episodio, don Quijote se dispone a hacer penitencia en previsión de que Dulcinea lo rechace. De hecho, Sancho le recuerda que Dulcinea no lo ha desdeñado, pero don Quijote aduce que, si es capaz de hacer todas esas locuras sin que su dama lo haya dejado, qué no sería capaz de hacer en el caso de que lo abandonara. Y don Quijote comienza a hacer las mismas sandeces que hacía Anfriso en la obra de Lope de Vega: se arranca los vestidos, desgaja las ramas de los árboles, pronuncia un desesperado poema de amor, da saltos como un loco en la espesura del bosque o amenaza con arrojarse de una peña o con tirarse al río. Y como Anfriso representaba a su autor, el comportamiento disparatado de don Quijote supone una burla del propio Lope de Vega (Martín: 2014a).

Además, en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del *Quijote*, Cervantes incluyó una conversación entre el cura y el canónigo de Toledo, en la que el cura arremetía duramente contra las comedias de Lope de Vega, acusándole de haberlas convertido en mercaduría vendible (Martín: 2006). Por eso,

Lope de Vega fue imitado y atacado por Cervantes en la primera parte del *Quijote*, y pudo haber tenido motivos para responder a Cervantes escribiendo el *Quijote* apócrifo.

Pero Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, no solo imitó y atacó a Lope de Vega, sino también al soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Este soldado aragonés, Jerónimo de Pasamonte, nació en 1553, cinco años y medio después que Cervantes. Siendo muy joven, se alistó como soldado, y, a los dieciocho años, participó en la batalla de Lepanto, formando parte del mismo tercio que Cervantes. Después, Cervantes y Pasamonte participaron en otras campañas militares contra los turcos, aunque formando ya parte de tercios distintos, como la jornada de Navarino, que tuvo lugar en 1572, o la conquista de Túnez, en 1573. Posteriormente, el tercio de Pasamonte se quedó defendiendo Túnez, y el de Cervantes se fue a invernar a Cerdeña, por lo que en ese momento se separaron. Por lo tanto, Cervantes y Pasamente compartieron más de dos años de vida militar, parte de la cual estuvieron en el mismo tercio.

En 1574, los turcos reconquistaron Túnez, haciendo cautivos a muchos soldados españoles, y entre ellos, a Jerónimo de Pasamonte. El aragonés estuvo dieciocho años cautivo entre los turcos, y pasó parte de su cautiverio remando como galeote en sus galeras. Finalmente, consiguió el dinero para su rescate y fue liberado. En 1593, cuando tenía cuarenta años, pudo regresar a España, e hizo circular en Madrid el manuscrito de su autobiografía, conocida como *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*.

En esa autobiografía, Jerónimo de Pasamonte explicaba las batallas contra los turcos en las que había participado en su juventud y los padecimientos de su cautiverio. No se explayó en su autobiografía sobre la batalla de Lepanto, y se limitó a decir que salió ileso de la misma, aunque su galera peleara con tres del turco. Pero al describir otra batalla posterior, la toma de Túnez, Pasamonte se pintó a sí mismo como un soldado enfermo de calentura al que su capitán le aconsejaba que se quedara en la cámara de la galera con los demás enfermos; y él, a pesar de estar enfermo, se empeñaba en pelear, y se lanzaba al esquife para combatir. Es decir, que se atribuyó un comportamiento heroico idéntico al que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto. Sin embargo, entre esas dos batallas hubo una gran diferencia, pues la de Lepanto fue sangrienta y despiadada, y Cervantes salió gravemente herido de la misma, mientras que en la toma de la Goleta no llegó a haber auténtico combate, ya que los turcos, asustados tras la batalla de Lepanto, huyeron sin pelear al ver llegar a los cristianos.

Cuando Cervantes leyó el manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, comprobó que su antiguo compañero de milicias le había usurpado su comportamiento heroico en Lepanto, pintándose como un héroe en una acción militar en la que no había habido auténtico combate. Seguramente por eso realizó un retrato despiadado del mismo en la primera parte del *Quijote*, convirtiendo al desdichado galeote de los turcos en el galeote Ginés de

Pasamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte* y condenado por sus muchos delitos a las galeras del rey de España.

Como señalara Martín de Riquer (1988), el paralelismo entre el galeote de los turcos Jerónimo de Pasamonte, autor de la autobiografía *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, y el galeote cervantino Ginés de Pasamonte, autor de otra autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*, es evidente, por lo que no cabe duda que Cervantes quiso satirizar a su antiguo compañero de milicias. Para ello, Cervantes pintó a Ginés Pasamonte como un grandísimo maleante y bellaco, y lo tildó de embustero, cobarde y ladrón. Además, don Quijote y Sancho profieren graves insultos contra él, pues lo tildan de «hijo de puta» y de «puto».

Pero Cervantes no se conformó con hacer un cruel retrato de Ginés de Pasamonte, sino que realizó una imitación de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ofreciendo su propia visión sobre los episodios militares en los que ambos participaron. En la primera parte del *Quijote*, Cervantes incluyó la historia del capitán cautivo. Don Quijote se encuentra en una venta con un cautivo que, tras obtener la liberación, acaba de regresar a España, el cual cuenta su historia a don Quijote y a sus acompañantes. Y el relato que hace el capitán cautivo es una clara imitación de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* (Martín: 2001: 55-95; 2005a: 43-70).

En la primera parte del *Quijote*, por lo tanto, Cervantes imitó y atacó a dos personas: a Lope de Vega y a Jerónimo de Pasamonte, y ambos tendrían motivos para vengarse de Cervantes escribiendo el *Quijote* apócrifo. Pero no fue Lope de Vega quien lo escribió.

De hecho, Lope de Vega dio respuesta a la burla y a la imitación cervantina en el prólogo de *El peregrino en su patria*, publicado en 1604, lo que indica que la primera parte del *Quijote* circuló en forma manuscrita antes de su impresión en 1605 (Martín: 2006: 2014a). Y la réplica de Lope de Vega no tuvo nada que ver con la que daría años después Avellaneda en el prólogo del *Quijote* apócrifo, en el que defendió al Fénix como la otra persona claramente atacada por Cervantes en la primera parte del *Quijote*. En efecto, frente a la crítica cervantina de que las comedias lopescas no se ajustaban al *arte* (es decir, a los preceptos sobre las comedias recogidos en las *artes poéticas* tradicionales), Lope de Vega, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, defendió su intención, recogida previamente en el manuscrito de su *Arte nuevo de hacer comedias*, de prescindir de los preceptos tradicionales del arte, introduciendo claras innovaciones con respecto a los mismos, pues en eso mismo consistía su propuesta de renovación dramática. Y Avellaneda, en su prólogo, no dio muestras de haber entendido ese propósito reformador de Lope de Vega, puesto que defendió que sus comedias estaban compuestas «con el rigor del arte que pide el mundo» (Fernández de Avellaneda: 2014: 7), lo que indica que estaba lejos de pertenecer al círculo del Fénix. Por lo demás, todos los datos sobre Lope de Vega que aparecen en el *Quijote* apócrifo son los que constaban en las obras publicadas del Fénix, por lo que Avellaneda no tuvo que conocerlo para incluirlos.

Todo indica que fue Jerónimo de Pasamonte quien escribió el *Quijote* apócrifo. Y aunque esta sigue siendo una presunción que pertenece al ámbito de lo hipotético, lo más probable es que las cosas sucedieran como se describen a continuación.

Cuando Jerónimo de Pasamonte leyó la primera parte del *Quijote*, comprobó que Cervantes había imitado su autobiografía y que lo había satirizado bajo la apariencia del galeote Ginés de Pasamonte. Y, como no podía dar a la imprenta su autobiografía, pues sería identificado con el galeote Ginés de Pasamonte, satirizado en una obra de gran difusión, seguramente eligió otra forma de venganza: decidió imitar a su imitador, continuando la historia de don Quijote para arrebatar a Cervantes las ganancias de su segunda parte; y, para no ser asociado al galeote cervantino, firmó el *Quijote* apócrifo con el seudónimo del «licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas».

En el prólogo del *Quijote* apócrifo aparecen algunos datos que permiten sospechar la identidad de Avellaneda. En primer lugar, Avellaneda dice que se siente autorizado a continuar la obra de Cervantes porque este previamente le ha imitado a él, ya que Cervantes compuso su obra «con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron» (7). Avellaneda, con toda probabilidad, se refiere a la relación de los episodios militares y del cautiverio descritos en el manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, que, circulando de mano en mano, había llegado a la de Cervantes, el cual realizó una imitación de esa obra al componer la historia del capitán cautivo. Y, en segundo lugar, Avellaneda se queja de que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, ha atacado a dos personas: a él mismo y a Lope de Vega. En el prólogo del *Quijote* apócrifo se lee lo siguiente:

> si bien en los medios diferenciamos, pues él [Cervantes] tomó por medios el ofender: a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias (7).

En estas palabras, Avellaneda deja muy claro que Cervantes le ha ofendido a él mismo y a otra persona, y da a entender, aunque no la nombra explícitamente, quién es esta última: ese alguien que había entretenido los teatros de toda España con innumerables comedias no era otro que Lope de Vega, el cual era conocido por el grandísimo número de ellas que escribió. Así que Avellaneda afirma que Cervantes, en la primera parte del *Quijote*, le ha atacado a él mismo y a Lope de Vega. Y ya sabemos a qué dos personas atacó Cervantes en la primera parte del *Quijote*.

Poco después, Avellaneda da en su prólogo otra clara pista sobre su verdadera identidad, pues dice que Cervantes le ha ofendido haciendo «ostentación de sinónimos voluntarios» (8). Un sinónimo, como es bien sabido, es un

nombre que significa lo mismo que otro. Pero un sinónimo *voluntario* es una similitud creada voluntariamente, por lo que puede referirse perfectamente a un nombre y a un apellido similares a los de una persona real. Y ya hemos visto que Cervantes satirizó a Jerónimo de Pasamonte convirtiéndolo en el galeote Ginés de Pasamonte, por lo que el nombre y el apellido del galeote cervantino pueden considerarse, con toda propiedad, ostentosos «sinónimos voluntarios» de los de Jerónimo de Pasamonte (Riquer: 1988: 120-125).

Así pues, Avellaneda da a entender los dos motivos por los que ha continuado la obra de Cervantes: en primer lugar, porque Cervantes ha imitado su autobiografía al componer la historia del capitán cautivo, y, en segundo lugar, porque Cervantes le ha ofendido por medio de los «sinónimos voluntarios» de Ginés de Pasamonte. De ahí que se sintiera legitimado para contestar a quien le había imitado y ofendido.

Pero Avellaneda no solo dejó indicios sobre su verdadera identidad en el prólogo del *Quijote* apócrifo, sino también en su soneto preliminar y en el interior de su novela. He explicado esos indicios en varios lugares (Martín: 2001: 99-192; 2005a: 89-142; 2014b: 49-74; 2015c: 46-82; 2016: 57-124), por lo que me limitaré a recordarlos.

Al final del soneto que figura en los preliminares de su obra, Avellaneda, refiriéndose a sí mismo, y para justificar la escritura del *Quijote* apócrifo, incluye los siguientes versos: «que el que *correr* quisiere tan al *trote* / no puede haber mejor solaz de vida» (11). Y en el primero de esos versos hay una clara alusión a la forma injuriosa en que Cervantes había retratado a Ginés de Pasamonte, quien había huido «tomando un *trote* que parecía *carrera*» (Cervantes: 1999: 244, nota), por lo que los dos versos en cuestión vienen a significar lo siguiente: «el que correr quisiere tan al trote» representa a Ginés de Pasamonte, y, por extensión, a Jerónimo de Pasamonte, quien no puede tener «mejor solaz» o consuelo que escribir el *Quijote* apócrifo para vengarse de la burla y la imitación cervantinas.

Y, en el cuerpo de su novela, Avellaneda muestra tener un conocimiento muy preciso de la cofradía del Rosario de Calatayud y hace una alabanza de la misma, mencionando las indulgencias que otorgaba por el rezo del rosario y a los ciento cincuenta miembros encargados de asistirla (uno de los cuales era, precisamente, Jerónimo de Pasamonte); sabe que Somet, localidad próxima a Ibdes, pueblo natal de Jerónimo de Pasamonte, tenía dos alcaldes; conoce la sarga de la Resurrección de la iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes, en la que fue bautizado Pasamonte; es admirador, al igual que el aragonés, de los frailes dominicos y de san Bernardo; tiene interés en corregir la falsa edad de treinta años que Cervantes había adjudicado a Ginés de Pasamonte e introduce en su obra un personaje cuyo nombre y apellido (Antonio de Bracamonte) constituyen «sinónimos voluntarios» de los de Jerónimo de Pasamonte (Martín: 2016: 178-179).

Estos indicios sobre la identidad de Avellaneda se convierten en requisitos que han de cumplir los candidatos que se postulen a la autoría del *Quijote*

apócrifo, y, de entre ellos, tan solo Jerónimo de Pasamonte los cumple en su totalidad. Y uno de esos datos, el relacionado con el elogio de la cofradía del Rosario de Calatayud, es especialmente relevante, puesto que descarta a casi todos los candidatos propuestos. En el capítulo 21 del *Quijote* apócrifo, don Quijote y Sancho se encuentran con unos canónigos en una fuente próxima a Calatayud, y uno de ellos dice lo siguiente:

> en confirmación del santo uso y devoción del rosario, protesto ser toda mi vida, de aquí adelante, muy devoto de su santa cofradía; y en llegando a Calatayud, tengo sin duda de asentarme en ella y procurar ser admitido en el número de los ciento y cincuenta que se emplean en servirla y administrarla, trayendo visiblemente el rosario, por el interese de las muchas indulgencias que he oído predicar se ganan en ella (222).

Como se ve, Avellaneda conoce datos tan precisos de la Cofradía del rosario de Calatayud como el número de los ciento cincuenta miembros que la componen y las indulgencias que se otorgaban en ella por el rezo del rosario, y está interesado en resaltarla en su obra, lo que indica que tuvo un conocimiento directo de esa cofradía y que sintió estima por ella. Pues bien, ni Lope de Vega, ni ningún otro de los candidatos propuestos a la autoría del *Quijote* apócrifo –con la única excepción de Jerónimo de Pasamonte– tendrían por qué conocer ni siquiera superficialmente esa cofradía, ni mucho menos tener el menor interés en elogiarla. Pero sí que la conocía muy bien, e hizo un fervoroso elogio de la misma, Jerónimo de Pasamonte, quien narra en su autobiografía lo siguiente: «Siendo de edad de trece años, me trujo mi hermano de Soria en *Calatayud* para estudiar la gramática. Entonces me escribí *cofrade* de la *Madre de Dios del Rosario bendito*, y *loada sea para siempre jamás*» (Pasamonte: 2014: 257-258). Así pues, el canónigo de Avellaneda quiere ingresar en la misma cofradía de la que formaba parte Pasamonte, y ambos hacen un elogio de la misma. Y Pasamonte también se refiere, como el canónigo, a las indulgencias que otorgaba: «Venido de Turquía, hallé las *indulgencias* filipinas en la Compañía de Jesús, y un padre (que se llama el padre Martín, en *Calatayud*) me dio una medalla y el buleto, [...] y *acomodo allí mis devociones con las del rosario santo*» (Pasamonte: 2014: 258). De hecho, las dos únicas noticias que tenemos de la cofradía del Rosario de Calatayud son las que aparecen en la *Vida* de Pasamonte y en el *Quijote* apócrifo, lo que indica que Pasamonte y Avellaneda eran la misma persona. Por lo demás, Jerónimo de Pasamonte aparece representado indirectamente en el *Quijote* apócrifo como uno de los ciento cincuenta miembros de la cofradía del Rosario de Calatayud.

Además de estas y otras muchas coincidencias temáticas, hay numerosas similitudes lingüísticas relevantes entre la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda (Martín: 2007). Y, aun manteniéndonos en el ámbito de las presunciones, las numerosas coincidencias entre ambas obras permiten sospechar con todo fundamento que fueron escritas por el mismo autor.

Pero prefiero comentar otro aspecto esencial, que pertenece al ámbito de la certidumbre: y es que el mismo Cervantes, como enseguida explicaré, creía que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Avellaneda acabó de escribir el *Quijote* apócrifo hacia 1610, y, al igual que ya había hecho antes con su autobiografía, lo puso en circulación manuscrita (Martín, 2015c: 83 y ss.). Prueba de ello es que el manuscrito de Avellaneda llegó a manos de Cervantes antes de que este compusiera algunas obras en las que realiza claras alusiones al mismo, como el entremés de *La guarda cuidadosa* (que lleva una fecha interna de 6 de mayo de 1611) y algunas de sus *Novelas ejemplares* (cuya solicitud de aprobación se realizó el 2 de julio de 1612, siendo publicadas en 1613). Y cuando Cervantes leyó el manuscrito del *Quijote* apócrifo, reconoció sin ninguna dificultad a su verdadero autor, pues sabía muy bien a quien había imitado y ofendido mediante sinónimos voluntarios en la primera parte del *Quijote*.

En dos de sus *Novelas ejemplares*, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*, Cervantes realizó continuas alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida de Jerónimo de Pasamonte* y del *Quijote* de Avellaneda. El mismo título de *El licenciado Vidriera* remite al «licenciado Avellaneda» que figuraba en la portada de la obra apócrifa, y la primera parte de la novela, en la que se narra la biografía de Tomás Rodaja, constituye una clara imitación de la versión definitiva de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. Y la segunda parte de esa novela, en la que el personaje pierde la razón y pasa a llamarse «licenciado Vidriera», está llena de alusiones al manuscrito de Avellaneda. En efecto, Vidriera pasa a emitir una serie de sentencias sobre distintos oficios o condiciones, las cuales mantienen una clara relación de intertextualidad con las que enuncia, también sobre oficios o condiciones, el personaje del «clérigo loco» que figuraba en el capítulo final del *Quijote* apócrifo (Martín: 2005a: 145-160; Schindler y Martín: 2006; Pasamonte: 2015: 86-91). La clara relación alusiva entre las sentencias del clérigo loco de Avellaneda y las del licenciado Vidriera ha sido advertida por la crítica (Blasco: 2005b; Gómez Canseco y Sevilla: 2006: 9). Pero como los estudiosos suelen basar sus estudios en las obras publicadas que se conservan, prescindiendo de contemplar la posibilidad de que alguna de ellas circulara previamente en forma manuscrita, y las *Novelas ejemplares* se publicaron en 1613 y el *Quijote* apócrifo en 1614, suelen concluir que fue Avellaneda quien imitó a Cervantes.

Sin embargo, ocurrió justamente lo contrario, y puede ser demostrado con facilidad.

Existe un tipo de alusiones o de relaciones intertextuales que no aclara gran cosa a la hora de deducir qué obra se compuso en primer lugar: su similitud evidencia que un autor aludió a otro, pero de ellas no es posible deducir quién de los dos lo hizo. Por ejemplo, el don Quijote de Avellaneda es seguido en las calles por un gran número de muchachos: «se les comenzó a juntar una grande *multitud* de *muchachos*» (76); «una multitud increíble de niños que le *seguían*» (387). Y el licenciado Vidriera también es seguido en las calles por

una gran cantidad de muchachos: «Cercáronle luego los *muchachos*; […] le *seguían* siempre *muchos*» (588). Tratándose de dos personajes enloquecidos, y teniendo en cuenta el gran número de relaciones de intertextualidad que se produce entre el *Quijote* apócrifo y *El licenciado Vidriera*, podemos suponer con todo fundamento que el autor de una de esas obras está aludiendo al pasaje correspondiente de la otra; pero este tipo de alusiones no permite precisar qué obra se compuso en primer lugar. Sin embargo, hay otra clase de relaciones de intertextualidad que resulta mucho más significativa, puesto que no solo posibilita deducir que un autor aludió a otro, sino quién de los dos lo hizo, evidenciando cuál de las dos obras se compuso antes. Es el caso de las *correcciones* y de las *burlas*. Si es posible establecer claramente que un autor corrige a otro, podremos deducir que este último escribió su obra en primer lugar, y que el autor de la corrección compuso la suya después. Y exactamente lo mismo pasa con las burlas, pues, para que haya una chanza, antes tiene que producirse el hecho que es objeto de la misma.

Como explicaba anteriormente, si en un libro publicado en 1613, como las *Novelas ejemplares* cervantinas, encontramos claras correcciones de un libro publicado en 1614, como el *Quijote* apócrifo, cabe deducir que el libro publicado en 1614 circuló anteriormente como manuscrito, y que el autor del libro de 1613 corrigió ese manuscrito.

Pues bien, en *El licenciado Vidriera* hay claras correcciones a determinados fragmentos del *Quijote* apócrifo, lo que demuestra que Cervantes conoció la obra de Avellaneda antes de escribir la suya. Así, el clérigo loco de Avellaneda se había quejado de la potestad que tenían los médicos de matar a sus pacientes, y el licenciado Vidriera enuncia sentencias similares sobre los médicos, pero distinguiendo entre los buenos y los malos, de manera que alaba a los primeros. El clérigo loco había censurado a los sacerdotes, y Vidriera se enfada al escuchar una burla sobre «un religioso muy gordo» (593), recriminando al autor de la misma que ofenda a los religiosos. El clérigo loco había arremetido contra los poetas, y el licenciado Vidriera vuelve a distinguir, como a propósito de los médicos, entre los buenos y los malos poetas, elogiando a los primeros y criticando, al igual que el clérigo loco, la afectación al recitar de los segundos...

Pero la corrección más significativa tiene que ver con un pasaje del capítulo XXV del *Quijote* apócrifo, en el que don Quijote, refiriéndose a la poesía, había dicho lo siguiente: «los que profesamos el orden de la caballería andantesca […] también gustamos de cosas de poesía, […] y nuestra punta nos cabe del furor divino; que dijo Horacio: *Est deus in nobis*» (270-271). Avellaneda se refiere en su cita al concepto del «furor divino» de Platón, según el cual el poeta entra en un estado de furiosa enajenación cuando es inspirado por las musas, y al verso «Est deus in nobis…». Pero Avellaneda se equivocó, pues atribuyó falsamente ese verso a Horacio, cuando es de Ovidio (*Fastos*, VI, 5). Y el licenciado Vidriera, al ser preguntado sobre los poetas, dice lo siguiente: «Y menos se me olvida la alta calidad de los poetas, pues los llama Platón

intérpretes de los dioses, y dellos dice Ovidio: *Est Deus in nobis, agitante calescimus illo* [Hay un dios en nosotros: impulsados por él, nos enardecemos] (589). Como se ve, tanto Avellaneda como Cervantes mezclan en sus sentencias sobre la poesía o los poetas el concepto del furor divino de Platón con el verso «Est deus in nobis…», lo que excluye la casualidad e indica con toda claridad que uno de los dos autores está aludiendo al otro. Pero lo lógico es que alguien se equivoque en primer lugar, y que otro lo corrija después, y no al revés.

Por lo tanto, las cosas sucedieron así: Avellaneda atribuyó equivocadamente en su manuscrito un verso de Ovidio a Horacio. Cervantes leyó esa equivocación en el manuscrito de Avellaneda, y la corrigió al componer *El licenciado Vidriera*.

Y en *El coloquio de los perros*, como se ha explicado detalladamente en otros lugares (Martín: 2005b; Pasamonte: 2015: 91-97), se suceden sin interrupción, esta vez de forma entremezclada, las alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y del *Quijote* apócrifo. Pero ahora me limitaré a destacar un episodio de la novela cervantina que constituye una clara burla de un pasaje del *Quijote* apócrifo. En esta obra, el don Quijote de Avellaneda presencia una procesión en Alcalá de Henares en honor a un recién nombrado catedrático de medicina. Don Quijote se imagina que estarán celebrando las bodas de alguna infanta, y uno que le escucha dice lo siguiente: «aquí no hay justas ni infantas de las que vuesa merced ha dicho, sino un paseo que hace la universidad a un dotor médico que ha llevado la cátreda de medicina […] con más de *dos mil estudiantes*» (310-311). Y el perro Berganza comenta que oyó decir a un estudiante, «pasando por *Alcalá de Henares*», lo siguiente: «Que de cinco mil estudiantes que cursaban aquel año en la Universidad, *los dos mil oían Medicina*». Y Berganza añade lo siguiente: «Infiero, o que estos *dos mil médicos* han de tener enfermos que curar (que sería harta plaga y mala ventura), o ellos se han de morir de hambre» (665). Como se ve, Cervantes sitúa a Berganza como testigo de la conversación entre el don Quijote de Avellaneda y el estudiante que le explicaba en qué consistía la procesión, y se burla del exagerado número de estudiantes de medicina al que se refería Avellaneda.

Y esta burla permite deducir que las cosas sucedieron así: Avellaneda indicó en el manuscrito del *Quijote* apócrifo que en Alcalá de Henares había dos mil estudiantes de medicina; Cervantes leyó esa exageración en el manuscrito de Avellaneda, y se burló de la misma al componer *El coloquio de los perros*.

Por lo tanto, las correcciones y las burlas del *Quijote* apócrifo que figuran en las *Novelas ejemplares* cervantinas permiten demostrar de manera fehaciente que la obra de Avellaneda circuló en forma manuscrita antes de su publicación.

Pero además, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros* presentan continuas alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y del *Quijote* de Avellaneda, las cuales son claramente

identificables. Basta con cotejar las obras mencionadas para corroborarlo.

Y podemos preguntarnos: ¿Por qué hizo eso Cervantes? ¿Por qué llenó sus novelas ejemplares de alusiones conjuntas a los manuscritos de Pasamonte y de Avellaneda? Solo hay una explicación: y es que quiso dar a entender que ambos manuscritos pertenecían al mismo autor. Por ello, las alusiones a los manuscritos de la autobiografía de Pasamonte y del *Quijote* apócrifo que aparecen en las *Novelas ejemplares* cervantinas permiten demostrar que el mismo Cervantes identificaba a Pasamonte con Avellaneda.

A pesar de la importancia que tienen esas alusiones, las cuales permiten demostrar aspectos tan relevantes como la existencia del manuscrito del *Quijote* apócrifo y el convencimiento cervantino de que Avellaneda era Pasamonte, han solido ser ignoradas por la crítica. El peso de la tradición heredada en los estudios cervantinos sigue determinando que apenas se preste atención a un aspecto tan sustancial.

Pero fue en la segunda parte de su *Quijote* donde Cervantes se propuso dar una contestación más contundente a su rival. Si Cervantes no hubiera conocido el manuscrito de Avellaneda, seguramente no habría compuesto la verdadera segunda parte de su *Quijote*. Y lo más sorprendente e inesperado es la estrategia de respuesta de Cervantes, pues quiso vengarse de su imitador haciendo exactamente lo mismo que él. Si Avellaneda había imitado la primera parte del *Quijote* cervantino para construir su obra, Cervantes quiso imitar el *Quijote* de Avellaneda al escribir la segunda parte de su *Quijote*, pagando a su imitador con su misma moneda. Cervantes seguía el ejemplo de Mateo Alemán, quien unos años antes, en el prólogo de la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache*, compuesto tras concluir su obra, reconocía expresamente que había imitado el *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra (Martín, 2010).

Pero como el *Quijote* de Avellaneda (a diferencia del *Guzmán* apócrifo) no había sido publicado, sino que solo circulaba en forma manuscrita, Cervantes decidió no mencionarlo para que no cobrara renombre a su costa en una obra que pensaba publicar. Así, Cervantes comenzó a escribir la segunda parte de su *Quijote* imitando en todo momento los episodios del manuscrito del *Quijote* de Avellaneda, pero sin reconocer en ningún momento que lo estaba haciendo. De esta forma, conseguía su doble propósito de servirse de la obra de su rival para componer la suya, pero sin hacerle ningún tipo de publicidad.

La imitación cervantina del *Quijote* apócrifo no fue admirativa, pues Cervantes despreciaba la calidad literaria de Avellaneda; por el contrario, Cervantes se propuso mejorar los episodios de su rival, burlarse de ellos o corregir las características que Avellaneda había atribuido a sus personajes. Y, como he mostrado por extenso en otro lugar (Martín, 2014b: 87-426), todos los episodios de la segunda parte del *Quijote* cervantino, desde el primero hasta el último, constituyen una imitación del *Quijote* de Avellaneda, lo que también se inscribe en el ámbito de la certidumbre.

Además, en la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes dejó claras pistas sobre la identidad de su rival. En el prólogo de esa segunda parte, que se

publicó en 1615, Cervantes indicó que Avellaneda había fingido su nombre y su lugar de origen, despertando la curiosidad del lector sobre las revelaciones que pudiera haber en el interior de la novela.

Con respecto al lugar de origen de Avellaneda, Cervantes fue absolutamente claro, ya que dijo cuatro veces en el cuerpo de su novela que Avellaneda no era de Tordesillas, sino aragonés[2]. Y eso delimitaba notablemente el número de personas que pudieran haber escrito el *Quijote* apócrifo.

Pero además, Cervantes insinuó el verdadero apellido y el nombre de pila de su rival. Al igual que había hecho en algunas de sus *Novelas ejemplares*, Cervantes, en la segunda parte de su *Quijote*, volvió a realizar alusiones conjuntas a los dos manuscritos de su rival, el de la *Vida* de Pasamonte y el del *Quijote* apócrifo, mostrando así su convencimiento de que ambos manuscritos había sido compuestos por el mismo autor. Y en el capítulo 25 de la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes ofreció otro claro indicio sobre la identidad de su rival. Para ello, se inspiró en Mateo Alemán, quien en la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache* (1604) había incluido un personaje disfrazado relacionado con el *Guzmán* apócrifo (1602), pues decía ser sevillano y apellidarse Sayavedra (como el «Mateo Luján de *Sayavedra*, natural vecino de *Sevilla*» que había firmado la continuación apócrifa). Y, finalmente, se revelaba la verdadera identidad de ese personaje disfrazado relacionado con el *Guzmán* apócrifo, haciendo ver que esta obra había sido escrita por el valenciano Juan Martí (Martín, 2010). Pues bien, el episodio del retablo de maese Pedro constituye una auténtica revelación sobre la identidad de Avellaneda, puesto que Cervantes incluyó en él a otro personaje disfrazado, el titiritero maese Pedro, y lo relacionó de forma indudable con el *Quijote* apócrifo. Y, al igual que Alemán, Cervantes terminó por revelar quién era ese personaje disfrazado relacionado con Avellaneda.

Alemán había atribuido a su personaje disfrazado el mismo apellido (Sayavedra) que figuraba en la portada del *Guzmán* apócrifo publicado; pero, en el momento en el que Cervantes compuso el episodio de maese Pedro, el *Quijote* apócrifo aún no había sido publicado, y la estrategia cervantina consistía, por el momento, en no referirse expresamente al manuscrito de Avellaneda para que no cobrara renombre a su costa. Por eso, Cervantes eligió otra

[2] En el capítulo 59 de esa segunda parte cervantina, don Quijote hojea la obra de Avellaneda recién publicada y dice de ella que su "lenguaje es aragonés" (471); en el mismo capítulo 59 el narrador dice que don Jerónimo y don Juan "verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonés" (472); en el capítulo 61, al ser reconocido en Barcelona, don Quijote afirma lo siguiente: "yo apostaré que han leído nuestra historia y aun la del aragonés recién impresa" (477), y en el capítulo 70 uno de los diablos de la visión de Altisidora se refiere a "la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas" (496-497) .

forma de relacionar a su personaje disfrazado con Avellaneda, haciendo protagonizar a maese Pedro una escena claramente imitada del *Quijote* apócrifo. En esta obra, el don Quijote de Avellaneda asistía a una representación teatral, tomaba por verdadero lo que veía en escena e interrumpía violentamente la representación para ayudar a un personaje. Y en la obra de Cervantes, el don Quijote cervantino asiste a otra representación, la del retablo de maese Pedro, toma por verdadero lo que ve en él e interrumpe violentamente la representación para ayudar a otro personaje. Y al final del episodio, Cervantes reveló quién era ese personaje disfrazado relacionado con Avellaneda: maese Pedro era en realidad Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte.

Por otra parte, cuando se disponía a escribir el capítulo 59 de su segunda parte (que consta de 74 capítulos), Cervantes supo que la obra de Avellaneda había sido publicada, adquiriendo una categoría más preocupante, y entonces decidió mencionarla expresamente para criticarla. Y en la misma frase en la que mencionó por primera vez el *Quijote* apócrifo, Cervantes incluyó el nombre de pila de su rival. Don Quijote y Sancho están alojados en una venta, y, a través de la pared, oyen la conversación que mantienen en el aposento contiguo dos caballeros, los cuales se disponen a leer un capítulo del *Quijote* apócrifo, que acaba de ser publicado. Uno de esos caballeros tiene un nombre de pila muy común, Juan, sin duda elegido para que destaque más el otro. Y ese otro va a ser quien entregue el libro apócrifo recién publicado al don Quijote cervantino, abrazándolo y reconociéndolo como el auténtico. Se lee literalmente en el episodio cervantino: «Por vida de vuestra merced, señor don *Jerónimo*, que en tanto que trae la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de Don Quijote de la Mancha», es decir, del *Quijote* de Avellaneda. El caballero en cuestión, don Jerónimo, al ver a don Quijote, lo abraza y lo reconoce como el verdadero, y, en señal de su reconocimiento, entrega al verdadero don Quijote el libro de Avellaneda recién publicado. Así, Cervantes hace que la representación literaria de Avellaneda reconozca a su don Quijote como el auténtico.

De esta forma, a través de dos personajes estrechamente relacionados con el *Quijote* de Avellaneda, como don *Jerónimo* y Ginés *de Pasamonte*, Cervantes dejó indicados en su obra el nombre y el apellido de su rival, *Jerónimo de Pasamonte*, denunciando además que era aragonés.

En suma, en el momento en el que celebramos el IV centenario de la muerte de Cervantes, disponemos de una gran cantidad de presunciones acerca de la identidad de Avellaneda, pues tan solo el aragonés Jerónimo de Pasamonte cumple con los requisitos que ha de tener el autor del *Quijote* apócrifo, lo que deja muy poco lugar a dudas sobre su verdadera identidad. Pero contamos, además, con dos importantísimas certidumbres: que toda la segunda parte del *Quijote* cervantino constituye una imitación del *Quijote* apócrifo, y que el mismo Cervantes identificaba a Avellaneda con el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Quizá algún día aparezca un documento que demuestre quién era Avellaneda. Ojalá sea así. Pero tal documento solo ratificaría si Cervantes estaba o no en lo cierto, y, en uno u otro caso, lo relevante seguiría siendo que escribió algunas de sus obras más importantes dando por supuesto que Pasamonte era Avellaneda; y eso, que conocemos ya, es lo que hace falta para entenderlas. Aunque, lamentablemente, la tradición heredada en los estudios cervantinos sigue imponiendo una visión completamente distorsionada de la disputa que se produjo entre Cervantes y Avellaneda.

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO PASCUAL, Javier. (2005a) *Miguel de Cervantes Saavedra. Regocijo de las musas*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

BLASCO PASCUAL, Javier. (2005b) «Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos "de loco y perro" en el prólogo del *Quijote* de 1615», en Javier San José Lera (coord.). *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca*. Acta Salmanticensia. 309. Salamanca. Universidad de Salamanca. 95-118.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. (2001) *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid. Marcial Pons.

CANAVAGGIO, Jean. (1977) *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. París. PUF.

CANAVAGGIO, Jean. (1987) *Cervantes*. Madrid. Espasa-Calpe.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1999) *Obras completas*. Edición de Florencio Sevilla. Madrid. Castalia.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. (2014) *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid. Real Academia Española-Centro para la edición de los clásicos españoles.

GARCÍA GALIANO, Ángel. (1992) *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel. Publicaciones de la Universidad de Deusto-Edition Reichenberger.

GÓMEZ CANSECO, Luis y Florencio Sevilla Arroyo. (2006) «Apostillas y enmiendas a la edición de *El ingenioso* hidalgo *don Quijote de la Mancha* (2000)». *Etiópicas*. 2. 8-14, http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/02/art_2_2.pdf (30-5-2016).

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. (2016) *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción (1547-1580)*. Madrid. Edaf.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2001) *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y "Avellaneda"*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2005a) *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid. Biblioteca Nueva.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2005b) «Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*». *Cervantes*.

Bulletin of The Cervantes Society of America, 25. 1 (spring). 105-157, http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf (30-5-2016).

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2006) «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega». *Etiópicas*. 2. 1-77, http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1613/b1551182.pdf?sequence=1 (30-5-2016).

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2007) «Cotejo por medios informáticos de la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda». *Etiópicas* 3. 69-131, http://goo.gl/82fph; http://goo.gl/jtPRDF; http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3110 (30-5-2016).

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2010) «*Guzmanes*» *y* «*Quijotes*»*: dos casos similares de continuaciones apócrifas*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2014a) «Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: *La Arcadia* y la primera parte del *Quijote*». En Javier Blasco Pascual y Héctor Urzáiz Tortajada (Eds.). *Polémicas y controversias áureas*. Número monográfico de *Cincinnati Romance Review*. 37. Spring 2014. 67-92, http://www.cromrev.com/volumes/vol37/005-vol37-martin.pdf (30-5-2016).

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2014b) *Las dos segundas partes del* «*Quijote*». Valladolid. Repositorio documental de la Universidad de Valladolid (UVaDOC). http://uvadoc.uva.es/handle/10324/7092, http://alfonsomartinjimenez.blogs.uva.es/publicaciones-en-internet/libro/ (30-5-2016).

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2015a) «La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de *intertextualidad* e *hipertextualidad*». *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*. 9. 2015. 58-100, https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/2600 (30-5-2016).

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2015b) «La imitación como método creativo. Dulcinea y el *Quijote* apócrifo». En José María Pozuelo Yvancos, Abraham Esteve Serrano, Francisco Vicente Gómez y Carmen María Pujante Segura (Eds.). *De re poetica. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*. Murcia. Editum Munera (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia). 2015. 465-485.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2015c) «Estudio preliminar» a *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. Edición de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 9-112, http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-trabajos/ (30-5-2016).

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2016) *Hacen falta cuatro siglos para entender a Cervantes*. Valladolid. Edición del autor, http://alfonsomartinjimenez.blogs.uva.es/novela-hacen-falta-cuatro-siglos-para-entender-a-cervantes/ (30-5-2016).

PASAMONTE, Jerónimo. (2015) *Vida y trabajos*. Edición, introducción y notas de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-trabajos/ (30-5-2016).

REY HAZAS, Antonio. (2006) «Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*». *Edad de Oro*. 25. 473-501.

REY HAZAS, Antonio. (2007) «Estudio del *Entremés de los Romances*». *Revista de Estudios Cervantinos*. 1. 1-57.

REY HAZAS, Antonio y Florencio Sevilla Arroyo. (1995) *Cervantes. Vida y literatura*. Madrid. Alianza Editorial.

RIQUER, Martín de. (1988) *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona. Sirmio (nueva versión con ligeras adiciones en Martín de Riquer. 2003. *Para entender a Cervantes*. Barcelona. El Acantilado. 387-535).

SCHINDLER, Carolina María y Alfonso Martín Jiménez. (2006) «El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*». *Hipertexto*. 3, invierno. 101-122, http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper3Martin.pdf (30-5-2016).

SEVILLA ARROYO, Florencio y Antonio Rey Hazas. (1998) «Introducción» a Miguel de Cervantes. *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes. *Obra completa*, vol. 14. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid. Alianza Editorial. I-LX.

SLIWA, Krzystof. (1999) *Documentos sobre Miguel de Cervantes Saavedra*. Eunsa. Pamplona.

José Manuel Martín Morán
Ejemplaridad y retórica del silencio en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 301-310

EJEMPLARIDAD Y RETÓRICA DEL SILENCIO EN EL PRÓLOGO DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

El título bajo el que Cervantes reunía en 1613 doce narraciones breves encerraba en sí todo un programa. En el prólogo en que lo explicaba, pretendía nada menos que inaugurar el género en España y convencer a sus lectores de que se podían escribir novelas al itálico modo sin caer en las deshonestidades habituales del género. Hacer cambiar de parecer a lectores asentados en la idea de la equivalencia entre *novella* y 'deshonestidad' (Laspéras: 1987: 404; Bobes: 2009: 123) no debía de ser tarea fácil; más difícil aún debía de ser explicarles cuáles eran las enseñanzas que podían extraer de cada una de sus novelas y de todas en común, como asegura que haría, si tuviera tiempo y espacio para ello. La preterición y la reticencia del prólogo –fundamentos retóricos de esta autoexención– nos ocuparán un poco más adelante; por ahora lo que me interesa subrayar es el éxito de la etiqueta cervantina (Rubio Árquez: 2013), vehículo al parecer de un nuevo género en la literatura hispánica, desde el siglo XVII hasta el XX (Touton: 2013).

En el adjetivo del exitoso sintagma se hacía eco Cervantes, como se sabe, de un tópico manido que justificaba la literatura de esparcimiento por la utilidad. Asegura Pabst (1972: 216) que ya desde el siglo XII la reclamación de ejemplaridad para las narraciones se había convertido en lugar común, aun cuando, en muchos casos, no se hallara ni rastro de tal intención en el desarrollo de las tramas, como muestra el caso de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (Pabst: 1972: 186). En la *novella* italiana, la ejemplaridad se instala cómodamente en los paratextos de las colecciones (Rubio Árquez: 2013), al menos a partir de finales del siglo XV, y allí se queda como un elemento más. La revisión del *Decamerón* en clave edificante por parte de Giraldi Cinzio –al menos tal era su propósito declarado en el prólogo a los *Hecatommithi*– desautomatiza el tópico de la ejemplaridad y le insufla nueva vida en la segunda mitad del siglo XVI (Riley: 1981: 168).

Las versiones españolas de los *novellieri* acentúan aún más la intención moralizante de los originales: los traductores enmiendan la plana a los autores con mayor celo incluso que los clérigos controladores (Pabst: 1972: 191-

192; Bobes: 2009: 102-103; Carrascón: 2013: 295). El propio Giraldi Cinzio (1590), paladín autoproclamado de la ejemplaridad, es vuelto a lo ejemplar –más aún– por su traductor Gaytán de Vozmediano, el cual llega a cancelar una de sus novelas por considerarla inmoral (Aldomá García: 1993: 20; González Ramírez: 2011: 1233a; Carrascón: 2013: 295). Ese prurito moral de los traductores, del que se contagian sucesivamente los autores españoles de novelas, dio forma a la idea, ampliamente extendida en los ámbitos literarios de media Europa, de que la novela corta española se caracterizaba por sus contenidos morales; Pabst (1972: 16) cita, al respecto, la opinión elogiosa que tal actitud le merecía a Scarron.

Para explicar el apego español a la ejemplaridad, unos críticos han aducido la supervivencia del *exemplum* medieval (Pabst: 1972: 185; Laspéras: 1987: 149-150; 1992; 1996), que se manifiesta, por ejemplo, en el maquillaje textual de *novelle* como «ejemplos» (Pabst: 1972: 189; Rodríguez Cuadros: 1989: 4; Martín Morán: 1986: 60-64); otros, en cambio, sostienen que habría que achacarlo al influjo del concilio de Trento (Rabell 2001: 324; 2003) –explícitamente minimizado por Pabst (1972: 185)–, más persistente en este campo, como en tantos otros, en la península ibérica que en la propia Italia.

Hace más de cuarenta años Pabst (1972) señalaba lo que él denominaba «antinomia de la novela», en referencia justamente a la distancia que se venía a crear entre los prólogos de las colecciones de novelas y los textos de las mismas, entre la teoría y la práctica de la ejemplaridad. Nadie se salva, según Pabst, de envolver en un discurso ejemplarizante unos relatos a menudo trufados de inmoralidades. No es el caso de Cervantes, si el parámetro de juicio son las posibles inmoralidades de los relatos (Riley: 1981, 156), pero si nos paramos a considerar lo que tienen de edificante sus novelas, habremos de buscar con lupa para dar con una enseñanza que quede bien asentada en una narración, o viceversa, una narración bien sustentada por una moraleja; claro que, bien mirado, en el prólogo él tampoco proclama una cruzada en defensa de la moral y las buenas costumbres...

Su intención ejemplar, tal como la encontramos enunciada en el paratexto de sus novelas, no va más allá de una genérica evocación abstracta de lo que sería deseable, caracterizada por un alto grado de convencionalidad, por un lado, y, por otro, por su condición de «dispositivo autodesactivable»; como esas grabaciones secretas de los espías que se autodestruyen en pocos segundos, así el prólogo cervantino parece disponer su tejido textual para el desvelamiento de sus sentidos y finalidades ocultos, a partir de una instalación retórica que gira en torno al vacío, con el uso abundante de las técnicas de lo que Mortara Garavelli (1988: 255) ha dado en llamar «retórica del silencio», es decir, de las figuras de la supresión de significados o de la negación, como la preterición, la reticencia, la tautología y la litotes.

Se abre la conocida piecita paratextual con la sustitución del retrato prometido y no entregado por un amigo del autor con el autorretrato verbal, en preterición –ese hubiera podido ser el pie de la imagen del amigo– y, por tan-

to, presentado en segundo plano, como si fuera un obstáculo que se ha de superar para llegar al mensaje que interesa –tal es el significado etimológico de *praeter ire*–, es decir, que las novelas no son deshonestas («no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere» [18][1]). Primero se pinta a sí mismo ya viejo, con los achaques, pero también con el empaque y la gravedad, propios de la edad, para pasar inmediatamente a la mención de su fama literaria («éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*» [16]) y su gloria militar («fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo» [17]). Formas todas de panegírico mitigadas por la presentación en preterición que dejan paso a la exposición inmediata, sin aparente vínculo lógico, del mensaje y la intención de los textos.

Se produce, pues, una fractura sintáctica entre el tema del discurso potencial del amigo (la figura física, la fama literaria y la carrera militar del autor) y la exigencia comunicativa sucesiva al mismo (la declaración de ejemplaridad de los relatos); en ese vacío lógico entre los dos momentos, la fuerza de la autoridad que al autor le otorgan la edad, el currículo literario y el militar colma el abismo, como nexo semántico necesario y, por traslación, avala la protesta de ejemplaridad. Hart (1994: 9-10) hace notar la correspondencia entre la estrategia cervantina de construcción de la autoridad de la voz y lo que Aristóteles aconseja en su *Retórica*: que el orador afiance su voz en el *ethos*, su figura moral, y en el *pathos*, la apelación emocional al patriotismo del lector.

Claro que, en realidad, no parece haber mucho que avalar, pues el autocertificado de ejemplaridad de los relatos se reduce a una mera formulación negativa, dominada por la litotes: las novelas no son ejemplares, sino que no son deshonestas («los requiebros amorosos […] no podrán mover a mal pensamiento» [18]); son «una mesa de trucos [para] entretenerse sin daño de barras: digo, sin daño del alma ni del cuerpo» [18]; de ellas no se podrá «hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca» [17-18]; en fin, son ejemplares porque «no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso» [18]). La cuádruple negación delimita un campo de intervención del lector que excluye la tentación pecaminosa («mal pensamiento»), el daño moral («sin daño de barras»), la crítica malévola (no se podrá «hacer pepitoria») y la ausencia de enseñanza («no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso»). Ahora bien, al no estar indicado el elemento positivo en correlación con las cuatro negaciones de lo contrario de lo que se quiere decir, la zona sin acotar resulta tan amplia que se podría incluso hablar de ausencia de ejemplaridad. Además, esos límites

[1] Con el número entre paréntesis, de aquí en adelante, remito a la página de la edición de las *Novelas ejemplares* de Jorge García López (Cervantes: 2001).

parecen poco definidos, dado que se sustentan en un chiste de doble o triple sentido muy socorrido en la época, como revela Chevalier (1976); la pepitoria se hacía con las partes desechables de las aves, justamente con las patas, la cabeza, las entrañas; decir de una obra que no era buena ni para pepitoria equivalía a decir que no tenía ni orden ni concierto, o, si el enjuiciador era el propio autor, a un *topos umilitatis*. En el caso de la colección cervantina, además de la defensa contra la maledicencia ya reseñada –los menudos citados (pies, cabeza, entrañas) para la pepitoria serían las posibles escenas licenciosas–, habría que relacionarlo probablemente con la ausencia de un orden y una estructura fuertes, por la falta del marco («no tienen pies, ni cabeza»), y su función de introducción y evaluación final de los ideologemas del relato.

Una de las pocas enunciaciones en positivo del prologuista atañe al asunto de los amoríos narrados, que van «medidos con la razón y discurso cristiano» (18), pero tal formulación, por su amplitud y ambigüedad, no nos ayuda a comprender la enseñanza que de ellos se debería desprender. Por otro lado, para aceptar esta afirmación de ortodoxia religiosa habría que hacer abstracción de algunas situaciones amorosas de las tramas que poco tienen que ver con la moral cristiana: dos violaciones de doncellas inermes (*La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*), ambas sin sanción final; adulterio imaginado y casi realizado por la joven prisionera del celoso extremeño; calumnias contra Cornelio, el rival en amores de Ricardo, para obtener el favor de la Leonisa de *El amante liberal*, etc.

No se habrá dejado de notar que el prologuista, lejos de asumir la autoridad plena en la definición de los campos de acción de la moralidad de sus tramas, traslada la responsabilidad de la operación directamente al lector; en efecto, las cuatro litotes que delimitan el territorio de la ejemplaridad inciden en el polo de la recepción, como si el autor quisiera dejar claro que es vano el intento didáctico por su parte, pues el único que puede rellenar las tramas de sentido moral es el lector. Aquí encuentran argumentos para su tesis quienes defienden que la ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* hay que entenderla a partir de la acepción de «ejemplo» como 'caso' y no como 'lección moral'; según esta línea del cervantismo, el alcalaíno habría propuesto en sus relatos varios ejemplos de los que los lectores han de extraer su propia enseñanza (Ayala: 1965: 37; Blasco: 2001: XXXIX; Boyd: 2005: 54-55). En realidad, hemos de considerar que tras la repetida litotes hay, por supuesto, una solicitación al lector para que participe activamente en la lectura, pero no en la búsqueda de sentidos transcendentes, sino en el goce de unos textos para los que el autor garantiza la inocuidad moral, sin excluir que puedan contener elementos edificantes, lo cual es muy distinto de decir que los tienen; al fin y al cabo, ¿no hay en la retórica del silencio que envuelve todo el planteamiento una declaración implícita de justamente lo contrario de lo que se le atribuye, o sea, que lo que le movió a escribir sus novelas no fue la intención edificante? Cervantes aquí, como en tantos otros lugares de su obra, parece seguir el ejemplo de Boccaccio, quien en la *Conclusione dell'autore* entrega sus novelas al juicio del lector con estas palabras:

> Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e cosí dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utile e oneste sien dette o tenute, e a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate (1992: 1257).
> Cada cosa en sí misma es buena para alguna cosa y mal usada puede ser nociva para muchas; lo mismo digo yo de mis novelas. A quien quiera sacar de ellas mal consejo y mal modelo, no se lo impedirán si acaso en sí lo tienen o si son retorcidas y estiradas hasta que lo tengan; y a quien utilidad y provecho quiera no se lo negarán, y nunca serán tenidas por otra cosa que por útiles y honestas si se leen en los momentos y a las personas para los cuales y para quienes han sido contadas (Traducción mía).

Tanto el Bocacio italiano como el español (Tirso de Molina: 1913: p. 135-136) otorgan plena libertad de interpretación al lector, sugiriendo la vía de la utilidad moral, solo como una de las posibles. El italiano abre más el espectro interpretativo que el español, pues no descarta que se pueda extrapolar de sus novelas algún mal consejo, cosa que el español excluye explícitamente. En cualquier caso, los dos reclaman del lector la participación activa, quitándose a sí mismos toda responsabilidad por la lección buena o mala que cada uno pueda extraer.

La explicación del título podría haber constituido una buena oportunidad para exponer la moraleja del conjunto, pero se queda en una simple tautología: «Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso» (18). Tautología que se resuelve en reticencia, cuando el prologuista parece que se deja transportar por el entusiasmo aclaratorio: «y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí» (18). La reticencia devuelve el ejercicio de autoridad valientemente emprendido en la explicación del adjetivo a la tautología de su origen. Tanto hermetismo ha levantado la sospecha de un crítico tan avezado a los misterios narrativos como Gérard Genette (1989: 210), para quien la explicación del título de las *Novelas ejemplares* ofrecida por Cervantes parece infravalorar la capacidad hermenéutica de su público.

La reticencia amasada con la inefabilidad prepara el final: «Solo esto quiero que consideres, que, pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta» (20). Cervantes invita al lector a levantar el velo del misterio para comprender el mensaje último de sus novelas; conviene no perder de vista que, al hacerlo, las está volviendo a autorizar con el prestigio social de un Grande de España, su mecenas y protector. Una invitación parecida a la del prologuista de las *Novelas ejemplares* es la que proponía implícitamente Sansovino, el primer teórico de la *novella*, en su *Discorso sopra il Decamerone*, de 1571:

> La somma [de la intención de Boccaccio] è di giovare dilettando a imitazione di Virgilio e di Homero; il quale scrivendo i fatti d'Achille formò la vera milizia e trattando le facende d'Ulisse dipinse e espresse lo huomo di stato. Et perché lo scrittore giovando in più modi muove, diletta e insegna altrui, quello che si dee fuggire e seguitar dallo huomo, o per via di Poema Heroico, o di Tragedia, o di Comedia, o di Satira, o di così fatte altre cose celando tuttavia i sensi delle cose sotto altro velame, si come hanno sempre fatto gli antichi (9).
> «La suma [de la intención de Boccaccio] es educar divirtiendo a imitación de Virgilio e Homero; el cual escribiendo los hechos de Aquiles instruyó sobre la verdadera milicia y tratando de los asuntos de Ulises pintó y expresó al hombre de estado. Y porque el escritor educando de varios modos mueve, divierte y enseña a los demás, lo que se debe evitar y seguir por el hombre, o por vía de Poema Heroico, o de Tragedia, o de Comedia, o de Sátira, o de cosas análogas, celando los significados de las cosas bajo un velo diferente, tal como siempre han hecho los antiguos» (Traducción mía).

Ese velo que cela los sentidos de las cosas se diría que está hecho de la misma tela que la teoría de la erudición poética, tan en boga por aquellos años, que Curtius (1948: 290) identifica ya en la consideración antigua del poeta como maestro, sabio y educador y de la que se hace valedor, ante el hijo del Caballero del Verde Gabán, el propio don Quijote, para quien está sólo «dos deditos» por debajo de la caballería andante (II, 18). Así pues, dado su carácter tópico y su alcance genérico, no parece suficiente argumento para sugerir que en su enunciación se contiene la intención ejemplarizante de las *Novelas ejemplares*, aun cuando ilustres cervantistas hayan querido ver en ese misterio aludido de pasada un compendio de posibilidades interpretativas, como, por ejemplo, Williamson (1990: 813) que ve en ello una alusión a la actividad creadora y la comunicación literaria, o Percas de Ponseti (1994: 153) que ve, en cambio, una invitación a reflexionar sobre la impredecible naturaleza humana.

Por otro lado, habrá que pensar que ese misterio escondido que Cervantes quiere que tengan sus novelas no parece compadecerse con la proclamación anterior de la vocación eutrapélica de la colección, fundada en el entretenimiento ocioso, sin pretensiones de trascendencia:

> Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras: digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan (18).

Tal vez la mesa de trucos que no daña a nadie pero entretiene nos pueda ayudar a tomarle el pulso a la intención cervantina, que no se apartaría mucho de la simple intención lúdica. Parecería confirmarlo la evocación del tópico usado habitualmente para el ejercicio eutrapélico:

> No siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines (18).

Por lo general se ha interpretado esta referencia a la lectura eutrapélica como un recuerdo de la oposición clásica *otium* / *negotium* (Blasco: 2001: XVII-XVIII), en la que el *otium* era el tiempo dedicado a la formación del espíritu y el cuerpo del «negociante». Blecua (1989: 73c), Cayuela (1996: 318) y Márquez Villanueva (2005: 86) leen, en cambio, la declaración de arriba como un programa exclusivamente lúdico. En esta línea, pueden proyectar nueva luz las palabras de Boccaccio en la *Conclusione dell'autore* al *Decamerone*:

> Non m'è […] uscito di mente me avere questo mio affanno offerto alle oziose e non all'altre: e a chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga, se ella quel fa per che egli l'adopera. Le cose brievi si convengon molto meglio agli studianti, li quali non per passare ma per utilmente adoperare il tempo faticano (1259).
> No se me ha ido de la cabeza que he ofrecido este trabajo mío a las ociosas y no a las otras; y a quien lee para pasar el tiempo nada le puede resultar largo, si le hace el servicio que desea. Las cosas breves son más apropiadas para los estudiantes, quienes trabajan no para pasar el tiempo sino para usarlo útilmente (Traducción mía).

Las ociosas a quien Boccaccio dirige el *Decamerón*, doncellas que no se dedican al estudio sino a matar el tiempo con diversiones, podrían corresponder al perfil intelectual del lector diseñado por estas líneas de las *Ejemplares*, que no es el lector del *otium* latino, en busca de formación espiritual, sino el lector ocioso, que busca pasatiempo. El menosprecio del uso útil del tiempo que encontramos en esta cita de Boccaccio está veladamente aludido en el encomio de la eutrapelia de Cervantes («no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios») y en ambos termina por justificar la propuesta de una lectura que persigue únicamente el entretenimiento del lector, por más que los dos hayan envuelto a sus respectivos textos en un aura de ejemplaridad.

En opinión de Ortega (1975: 79) no sería más que una «sospecha de moralidad» lo que Cervantes vierte con «heroica hipocresía» en un prólogo que usa la retórica de la ejemplaridad para envolver un vacío. La insistencia en la exclusión del perjuicio moral para el lector, el cual ni podrá escandalizarse con malos pensamientos ni escandalizar con maledicencia, y la concesión de que incluso alguna enseñanza se podría sacar de sus novelas, parece claramente dirigida, no al lector, pues nada de positivo le está indicando, sino al censor, a quien trata de tranquilizar sobre sus verdaderas intenciones, como hacían la mayor parte de los autores en sus prólogos

(Pabst: 1972: 193-194; Laspéras: 1987: 81-82; cierto escepticismo al respecto lo expresa Cayuela: 1996: 304). Pero como nada queda explícito, el prologuista ha de recurrir a la única fuente de autorización posible para su intención edificante: la presentación de su respetable figura bajo tres diferentes facetas: la severidad de la vejez, la fama literaria y la heroicidad en defensa de la patria (Hart: 1994: 9-10; Martín Morán: 2009: 198). Bajo esta luz, resulta claro que no hay ningún vacío lógico entre la presentación del currículo literario y militar, y las litotes que niegan la inmoralidad de la colección; el eventual censor había de comprender el nexo entre la figura moral irreprensible del autor y sus aseguraciones acerca de la falta de inmoralidad en sus relatos. Por si esto fuera poco, como aval de sus intenciones puras el autor ofrece su mano derecha –«si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público» (18-19)–; ofrece, en suma, el miembro emblema de su doble gloria militar y literaria, y se trata de la única mano sana que le queda: mayor garantía no podíamos desear…

Ahora bien, si el único modo de asegurar la ejemplaridad de los relatos, después de haber amenazado con analizarlos todos en conjunto y cada uno de por sí, y poco antes de sugerir el misterio escondido como último apoyo para la credulidad del lector, lo halla en la garantía moral de su persona y su currículo, quiere decir que no nos está proponiendo la búsqueda positiva de los elementos ejemplares, sino la renuncia a la crítica por falta de ejemplaridad; lo cual significa que no le interesa resaltar lo que las novelas tienen, sino lo que no tienen, siguiendo así, por otro lado, la estructura semántica predominante en el prólogo, centrado todo él, como hemos visto, en la retórica del silencio.

Independientemente de que se puedan encontrar contenidos morales o éticos, según que se quiera leer la obra como apegada a los principios de la mentalidad dominante o como exploración de las intrincadas vías por las que el superego individual determina nuestros comportamientos, hay en las declaraciones del prólogo una sugerencia sobre el rasgo común a las novelas que responde probablemente a una concepción del relato muy cervantina, sin duda, pero que se puede rastrear en la teoría literaria del momento. Ese afán por situar a sus obritas en la *aurea mediocritas* de la conciencia, sin peligrosas incursiones en la frontera de lo pecaminoso y lo lascivo (Bonciani: 1993: 115-116; Bargagli: 1993: 150), sin grandes aspavientos trágicos, con tramas en las que predomina el perdón y la generosidad, con personajes que no son dechados de virtudes ni tampoco compendios absolutos de maldades (Blecua: 1989: 76), van situando a la colección en la zona de la eutrapelia aristotélica, bien estudiada por Wardropper (1982), Jones (1985) y Thompson (2001), donde todo debe circular bien, sin tropiezos, sin excesos de virtud o de maldad. Ese podría ser, al fin y al cabo, el terreno del nuevo género tal y como Cervantes lo predispone para siembras posteriores, uno de cuyos frutos no

menos apreciados es la novela moderna; pero esta ya es harina de otro costal, con la que antes o después habré de hacer un pan.

José Manuel Martín Morán
Università del Piemonte Orientale

BIBLIOGRAFÍA

Aldomá García, Mireia. (1993) «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España». *Studia Aurea: actas del III Congreso de la AISO*. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Federico Serralta (coords.) Pamplona / Toulouse. Griso / Lemso, III. 15-21.

Ayala, Francisco. (1965) «Nota sobre la novelística cervantina». *Revista Hispánica Moderna*: 31. 1/4. 36-45.

Bargagli, Girolamo. (1993) «Fragmento sobre la *novella* en el *Diálogo* de *los juegos*». *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poetica neoaristotélica ante el Decamerón*. María José Vega Ramos (Ed.). Salamanca. Johannes Cromberger. 145-160.

Blasco, Javier. (2001) «Novela. ("mesa de trucos") y ejemplaridad. ("historia cabal y de fruto")». Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*. Jorge García López (Ed.). Barcelona. Crítica. XIII-XLIII.

Blecua, Alberto. (1989) «Las *Novelas ejemplares*». *Anthropos*. 98/99. 73-76.

Bobes Naves, María del Carmen. (2009) «Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas». *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*. 4. 118-141.

Boccaccio, Giovanni. (1992) *Il decamerone*. Edición de Vittorio Branca. Torino. Einaudi. Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. Disponible online: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ita/boccaccio/10_10.htm.

Bonciani, Francesco. (1993) «Lección acerca de la composición de las novelas». *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poetica neoaristotélica ante el Decamerón*. María José Vega Ramos (Ed.). Salamanca. Johannes Cromberger. 97-144.

Boyd, Stephen. (2005) «Cervantes' Exemplary Prologue». *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*. Stephen Boyd (Ed.). New York. Tamesis. 47-68.

Carrascón, Guillermo. (2013) «*Oneste* o ejemplares, Bandello y Cervantes». *Artifara*. 13 bis. 285-305. Disponible en: http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/466.

Castro, Américo. (1948) «La ejemplaridad de las novelas cervantinas». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 4. 319-332.

Cayuela, Anne. (1996) *Le paratexte au Siècle d'Or*. Ginebra. Droz.

Cervantes Saavedra, Miguel de. (2001) *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona. Crítica.

Curtius, Ernst Robert. (1995) *Literatura europea y Edad Media Latina*. México. Fondo de Cultura Económica.

Chevalier, Maxime. (1976) «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXV. 17-44

Genette, Gérard. (1989) *Soglie. I dintorni del testo*. Torino. Einaudi.

Giraldi Cinzio, Giovan Battista. (1590) *Primera parte de las cien novelas [...] traduzidas de su lengua toscana por Luys Gaytán de Vozmediano*. Toledo. Pedro Rodríguez.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David. (2011) «En el origen de la novela corta del siglo de oro: los *novellieri* en España». *Arbor*. 752. 1221-1243.

HART, Thomas R. (1994) *Cervantes' Exemplary Fictions: A Study of the Novelas Ejemplares*. Lexington. University Press of Kentucky.

JONES, Joseph R. (1985) «Cervantes y la virtud de la eutrapelia: la moralidad de la literatura de esparcimiento». *Anales Cervantinos*. 23. 19-30.

LASPÉRAS, Jean–Michel. (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier. Editions du Castillet.

LASPÉRAS, Jean–Michel. (1992) «La ejemplaridad de la novela corta». *Historia y crítica de literatura española*. Aurora Egido y Francisco Rico (coords.). Barcelona. Crítica. Vol. 3/1. 294–299.

LASPÉRAS, Jean–Michel. (1996) «Cervantes et la nouvelle». *La Nouvelle: Boccace, Marguerite De Navarre, Cervantes*. Jean Bessiere, Nicole Cazauran y Philippe Daros (Coords.). Paris. Champion. 109-155.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (2005) «El mundo moral de las *Novelas ejemplares*». *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona. Reverso. 74-98.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (1986) *Ginevra y Finea: Novela y cuento. («Decamerón», II, 9 / Patraña XV del «Patrañuelo»)*. Pisa. Giardini.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (2009) «Cervantes desde sus prólogos». *Paratextos en la literatura española. Siglos XV–XVIII*. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (Coords.). Madrid. Casa de Velázquez. 197-212.

MORTARA GARAVELLI, Bice. (1988) *Manuale di retorica*. Milano. Bompiani.

ORTEGA Y GASSET, José. (1975) *Meditaciones del «Quijote»* (1914). Madrid. Revista de Occidente.

PABST, Walter. (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid. Gredos.

PERCAS DE PONSETI, Helena. (1994) «El "misterio escondido" en *El celoso extremeño*». *Cervantes*, 14.2. 137-153.

RABELL, Carmen. (2001) «Bajo la ley: la escritura de la novela española posterior al Concilio de Trento». *Revista de Estudios Hispánicos*. XXVIII. 1-2. 309-325.

RILEY, Edward C. (1981) *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid. Taurus.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. (1989) «La novela corta en el Siglo de Oro: ejemplaridad y programaciones retóricas». *Ínsula*. 509. 4-5.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial. (2013) «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad». *Artifara*. 13 bis. 33-58. Disponible en: http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/ view/393.

SANSOVINO, Francesco. (1571) *Un discorso fatto sopra il Decamerone. Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare*. Venetia. Marchió Sessa.

THOMPSON, Colin. (2001) «"Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse": reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes». *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Christoph Strosetzki (Coord.). Madrid. Iberoamericana Vervuert. 83-99.

TÉLLEZ, Gabriel («Tirso de Molina»). (1913) *Cigarrales de Toledo*. Edición de Víctor Saíd Armesto. Madrid. Renacimiento.

TOUTON, Isabelle. (2013) «La lección de las "Novelas ejemplares": algunas calas en la narrativa contemporánea». *Ínsula*. 799-800. 49-51.

WARDROPPER, Bruce W. (1982) «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes». *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Giuseppe Bellini (Coord.). Roma. Bulzoni. 153-169.

WILLIAMSON, Edwin. (1990) «El "misterio escondido" en *El celoso extremeño*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 38. 793-815.

Emilio Martínez Mata
El *Quijote* como sátira moral
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 311-323

EL *QUIJOTE* COMO SÁTIRA MORAL

La interpretación del *Quijote* como sátira moral, originada en Francia, se extendió prácticamente por toda Europa, aunque donde alcanzó una repercusión de extraordinario calado fue en Inglaterra. De algún modo, esa interpretación fue una de las principales responsables –combinada con otros factores– de la enorme relevancia que el *Quijote* alcanzó en el siglo XVIII y de su papel como origen de la novela moderna[1].

Si bien puede hablarse en términos generales de un notable cambio en la valoración del *Quijote* producido a comienzos del siglo XVIII, que tendrá una repercusión decisiva en el desarrollo del género narrativo, la recepción en dicho siglo resulta muy compleja, presentando, además, notables diferencias de unos países a otros. Con todo, el extraordinario éxito de público y crítica en el Siglo de la Luces es un hecho incuestionable, a pesar de las diferencias nacionales o de las diversas interpretaciones (Martínez Mata: 2007).

En cambio, la interpretación y la valoración del *Quijote* en el siglo XVII es relativamente equiparable –a grandes rasgos, por supuesto– en los diferentes países: la novela cervantina es considerada de forma muy próxima a los denostados libros de caballerías (es decir, en el nivel de la infraliteratura), una obra puramente paródica o burlesca.

En España el aspecto grotesco de los personajes, su singularidad plástica, va a ser explotada en mascaradas o festejos de todo tipo[2]. Lo mismo podríamos apreciar en Alemania, con el *Cartel*, *Auffzüge*… de Tobias Hübner de 1613 (Rivero Iglesias: 2012), en el que se vinculan esos rasgos con tópicos

[1] Para la realización de este trabajo he contado con una ayuda del Ministerio de Economía e Innovación (proyecto FFI2014-56414-P: «Recepción e interpretación del Quijote (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones»).

[2] Véase la referencia a esas fiestas, con la bibliografía correspondiente, en Jurado Santos (2015).

antiespañoles (la fanfarronería y la gravedad afectada). Esa naturaleza burlesca de los personajes se observa también en las imágenes de las ediciones ilustradas del XVII, con predomino de episodios de naturaleza cómica o burlesca, en contraste con las de una buena parte de las ediciones del XVIII, que reflejan una comicidad menos burda y una mayor dignidad de los personajes, aunque las estampas de las ediciones españolas siguen incidiendo todavía en los aspectos burlescos o denigrantes (Martínez Mata: 2009).

En Inglaterra los rasgos más destacados de su recepción en el siglo XVII son su aprovechamiento como fuente de argumentos teatrales, al igual que las *Novelas ejemplares*, y su utilización como modelo para recreaciones satíricas de distinta naturaleza sin abandonar por ello su asimilación a los libros de caballerías, recibiendo, por tanto, la baja estima que merecían estos. Ben Jonson, por ejemplo, menciona al *Quijote* equiparándolo al *Amadís* en dos de sus obras, *Epicoene* y *The Alchemist* (1610)[3]. Las recreaciones que suscita la novela cervantina reflejan también esa misma concepción. Edmund Gayton publica unas *Pleasant Notes on Don Quixote* (1654, con reimpresiones en 1668 y 1671 sustituyendo *Pleasant* por *Festivous*). Se trata de una paráfrasis parcial del *Quijote* con comentarios burlescos en la que los personajes se ven limitados a su vertiente cómica o ridícula. El mismo tono degradante comparte el *Hudibras* de Samuel Butler, una sátira narrativa en verso en tres partes (1663, 1664 y 1678) que utiliza el modelo quijotesco para desacreditar el puritanismo. Esa interpretación burlesca, con una comicidad que alcanza ahora lo vejatorio, se percibe de un modo evidente en la traducción del *Quijote* de John Phillips (1687) y en la comedia musical en tres partes de Thomas D'Urfey *The Comical History of Don Quixote* (1694-1695).

Las recreaciones francesas del siglo XVII nos dan también testimonio de la consideración burlesca del *Quijote*. Es el caso de *Le Berger extravagant* (1627) de Sorel, en el que la influencia del *Quijote* resulta innegable. El protagonista, Lysis, trastornado como don Quijote por las lecturas, pretende igualmente imitarlas en sus vivencias. Sorel nos muestra su fracaso y cómo consigue despertar únicamente la irrisión. En las obras de Scarron (*Le Roman comique*, 1651-1657) o Furetière (*Le roman bourgeois*, 1666) observamos la actitud despreciativa hacia sus protagonistas de Sorel, lo que revela también que el *Quijote* es entendido únicamente como una obra burlesca.

La popularidad que obtiene el *Quijote* en el siglo XVII no lleva aparejada la estima del autor. No había razones para interesarse por el autor de un libro de caballerías burlesco como se interpretaba el *Quijote* en ese momento. Por esa razón, no debió importar que el nombre de Cervantes no apareciera en la

[3] Por su parte, Francis Lenton cita el *Quijote* como ejemplo de lectura trivial en *The Young Gallants Whizligigg* (1629), citado en Randall y Boswell (2009: 63-64). Las referencias de Ben Jonson en Randall y Boswell (2009: 8-9).

traducción de la Primera parte de Shelton (1612)[4] ni en la de Phillips (1687). Resulta significativo que cuando William Temple incluye a Cervantes en una lista de autores se ve obligado a indicar que es el autor del *Quijote*[5]. El *Persiles* se publica con únicamente dos poemas laudatorios, uno de un poeta irrelevante, Francisco de Urbina, y otro de un escritor por completo desconocido, Luis Francisco Calderón. Lo que revela que Cervantes no habría podido recabar el apoyo de escritores de mayor renombre ni siquiera cuando el *Quijote* llevaba doce años publicado y habían aparecido las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso* y *Ocho comedias y ocho entremeses*.

Las primeras iniciativas biográficas de Cervantes tardarían en llegar casi un siglo y se producirían, además, en Inglaterra: la de Motteux en 1700 y la promovida por lord Carteret en 1738[6]. Y hasta mediados del XVIII no hubo búsquedas documentales que ofrecieran luz sobre su biografía. Por el contrario, al año siguiente de la muerte de Lope de Vega, publica Juan Pérez de Montalbán *Fama póstuma del Fénix de los ingenios* (1635), con un boceto biográfico de Lope y composiciones panegíricas de ciento cincuenta y tres escritores. Por su parte, Quevedo tendría, gracias a Pablo Antonio de Tarsia, una biografía a los dieciocho años de su muerte.

La eclosión del *Quijote* en el Siglo de las Luces, que le lleva a ser una de las obras más difundidas en toda Europa, así como el cambio de interpretación que le facilita convertirse en la base de la novela moderna, no se explica únicamente por el auge del género de la novela ni por el cambio ideológico y cultural que se produce en ese periodo, la explicación tradicionalmente aceptada, formulada, entre otros, por Knowles (1947), Cherchi (1977) y Close (1978)[7]. Esas circunstancias sin duda contribuyeron a dicha eclosión, aunque no llegaron a ser determinantes por sí solas, como lo demuestra el hecho de que ese proceso no sigue una trayectoria paralela en los distintos países ni la interpretación de la novela cervantina es la misma, ni mucho menos (Martínez Mata 2007).

No es la estética neoclásica por sí sola la que explica la interpretación del *Quijote* en el siglo XVIII. De hecho, la estética neoclásica, como la ideología ilustrada, fue prácticamente común –en mayor o menor grado– en las élites intelectuales de toda Europa y, sin embargo, las consecuencias de la interpre-

---

[4] El nombre de Cervantes apareció en la traducción de la Segunda parte, pero las reediciones de 1652 y 1675 seguían sin indicarlo en la Primera parte.

[5] «Of the *Italians*, *Boccace*, *Machiavel*, and *Padre Paolo*; Among the *Spaniards*, *Cervantes* (that writ *Don Quixot*) and *Guevara*; Among the *French*, *Rabelais*, and *Montagne*».

[6] Motteux cree necesario hacer un apartado dando información de la vida del autor, en el que le elogia sin ninguna clase de reservas: «If ever any writer deserv'd to have his memory preserv'd entire to future age, 'tis certainly Michael de Cervantes Saavedra» (p. I). En «An Acount of the Author», al comienzo del tomo III, con información de las obras de Cervantes.

[7] Puede verse un panorama general de la recepción del *Quijote* en Montero Reguera (2005) y Canavaggio (2005).

tación del *Quijote* como sátira moral no fueron las mismas ni mucho menos. Prueba de ello es que la interpretación del *Quijote* en la Inglaterra del siglo XVIII difiere notablemente de la de otros países, como Francia o España, por ejemplo, con los que comparte la estética neoclásica y a cuyas élites intelectuales llegaron también las ideas ilustradas.

La visión neoclásica del *Quijote* no es consecuencia de la influencia de una interpretación concreta sino de la proyección en la novela cervantina de unos principios considerados universales: unidad de acción, naturalidad, verosimilitud y decoro. Un ejemplo de ello es el caso de Mayans y su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, una biografía realizada por encargo de lord Carteret para su magna edición. Las cualidades que elogia Mayans en el *Quijote* (el estilo clásico, la verosimilitud, la actitud crítica) resultan poco relevantes en cuanto que son cualidades muy genéricas que pueden aplicarse a cualquiera de las obras apreciadas por los neoclásicos y que responden a unos principios estéticos aceptados uniformemente (Martínez Mata: 2004). Ese carácter genérico se percibe también en las palabras de Lampillas cuando elogia al *Quijote* defendiéndolo de las acusaciones italianas de ser un mero imitador de Ariosto:

> ¿No es una novela el inmortal *Quijote*? ¿Y dejó por eso de observar el gran Cervantes todas las reglas que hacen deleitable e instructiva la fábula? Guardó la unidad de acción, mezcló como debía los episodios con la acción principal, ideó aventuras extraordinarias bien que verosímiles, pintó naturales los caracteres de los personajes y les hizo hablar el estilo que les convenía (*Ensayo histórico apologético de la literatura española*, V: 83).

Estos son, pues, los méritos que destacan los neoclásicos españoles en el *Quijote*: unidad de acción (la adecuada interrelación entre episodios y acción principal), verosimilitud, naturalidad y decoro. Claro está que con solo estos méritos difícilmente podría explicarse que el *Quijote* se convirtiera en uno de los libros de mayor difusión en la Europa del siglo XVIII. No es de extrañar que se la siguiera considerando como una mera obra paródica y, por tanto, no mereciera una especial valoración. Feijoo no se ocupa ni de Cervantes ni del *Quijote*, ni los menciona en su ensayo sobre las «Glorias de España».

El propio Mayans no parece revelar un gran aprecio por el *Quijote*, pese al interés demostrado por lord Carteret. Incluso manifiesta preferir claramente el *Persiles* al *Quijote*, que considera una lectura popular:

> Esta obra [el *Persiles*] es de mayor invención, artificio y de estilo más sublime que la de *Don Quijote de la Mancha*. Pero no ha tenido igual acetación, porque la invención de la historia de don Quijote es más popular y contiene personas más graciosas, y, como son menos en número, el letor retiene mejor la memoria de las costumbres, hechos y caracteres de cada una (*Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, § 182).

Incluso se sorprende de la buena acogida de su biografía de Cervantes. En una carta a Andrés Burriel (1751) hace un comentario despectivo de su propio éxito, comprensible solo si tenemos en cuenta que Mayans no cifraba su prestigio en nada que tuviera que ver con Cervantes: «No hay tal cosa como escribir sobre asuntos populares. Es lástima que no nos hagamos escritores de pronósticos». A la ironía con que celebra el éxito de su biografía de Cervantes («no hay tal cosa como escribir sobre asuntos populares»), añade la despectiva asociación con los escritores de almanaques («es lástima que no nos hagamos escritores de pronósticos»).

Aunque la estética neoclásica y la ideología ilustrada favorecían la interpretación del *Quijote* como sátira moral no fueron determinantes en esa concepción ni en las consecuencias que produjo. Es la confluencia de esa mirada satírica con otra serie de factores que se produce en Inglaterra en la primera mitad del siglo XVIII lo que va a proporcionar a la novela cervantina las dimensiones que adquiere a lo largo del siglo. Además del éxito editorial, muy por encima del obtenido en el siglo precedente (sesenta y cinco ediciones en Francia, cincuenta y tres en Inglaterra, treinta y siete en España, once en Alemania), el *Quijote* consigue en el Siglo de las Luces un peso intelectual muy superior al de cualquier otra obra de ficción, convirtiéndose en texto de referencia que desborda el campo de la novela.

El propósito satírico que los hombres del XVIII admiran en la novela lo encuentran en el *Quijote* gracias a una interpretación que va a adquirir una enorme difusión en toda Europa. Esa interpretación es la del jesuita francés René Rapin, quien destaca al *Quijote* dentro de la sátira en un libro sobre poética, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poétes anciens et modernes* (1674), que se tradujo de inmediato al inglés y que tuvo una gran difusión (seis ediciones en pocos años). Rapin interpreta el *Quijote* como una sátira no ya de los libros de caballerías sino de los valores caballerescos, que estarían profundamente enraizados en la aristocracia española. El resultado habría sido una sátira muy sutil de la nación porque toda la nobleza española estaría obcecada en lo caballeresco[8].

La idea sería recogida y difundida por toda Europa por Louis Moréri en *Le Grand Dictionnaire Historique*, una obra muy difundida en toda Europa[9].

---

[8] «Ce grand homme, ayant ésté traité avec quelque mépris par le duc de Lerme, premier ministre de Philippe III, qui n'avoit nulle considération pour les sçavans, écrivit le roman de *Don Quichot*, qui est une satyre trés fine de la nation: parce que toute la noblesse d' Espagne, qu'il rend ridicule par cet ouvrage, s'éstait entêtée de chevalerie».

[9] «Il y fut traité avec quelque mépris par le Duc de Lerma, premier ministre de Philippe III, Roy d'Espagne. Pour se vanger de ce Ministre, qui n'avoit aucune consideration pour les gens de Lettres, il compose le roman de *Don Quichot*, qui est un ouvrage incomparable et une Satire trés fine de la nation, parce que toute la noblesse d'Espagne, qu'il rende ridicule par ce livre, s'etoit entêtée de Chevalerie. Le vers tronquez, qu'on y void au commencement, témoignent que cette piece regardoit principalment le Duc de Lerme, car son nom y est caché avec addresse», Louis Moréri, *Le Grand Dictionnaire Historique* (1681).

El resultado es la gran aceptación que va a tener en Francia y en Inglaterra. En Francia la repiten, entre otros, Madame de Lambert, Baudouin, Jean–François Peyron y el marqués de Mirabeau; en Inglaterra aludirán a ella, al menos, William Temple, Motteaux, Steele, lord Shaftesbury, William King, Daniel Defoe, lord Carteret, Warberton, William Collins, Fielding[10].

La interpretación de Rapin acabaría adquiriendo una dimensión gigantesca cuando William Temple achaca al *Quijote* la responsabilidad de haber sido el culpable de la decadencia del imperio español al debilitar las virtudes que lo habían hecho posible: «La historia de *Don Quijote* ha arruinado la monarquía española» porque, «después que apareció el *Quijote*, con ese inevitable ingenio y humor, convirtió todo ese novelesco honor y amor en ridículo, los españoles [...] empezaron a avergonzarse de ambos y reírse de la lucha y del amor [...] Esta fue una importante causa de la ruina de España, o de su grandeza y poder»[11]. La explicación de ese razonamiento vendría formulada en las palabras de Jean-François Peyron aludiendo al riesgo de haber debilitado, con la sátira anticaballeresca, el heroísmo que caracterizaba a la nación española: «Había corregido a su nación de su ardor por las grandes aventuras; había echado, mediante su *Don Quijote*, un ridículo imborrable sobre los libros de caballerías; y quizá se le debe reprochar haber debilitado esos sentimientos heroicos, esa energía de carácter, esa grandeza de alma que distinguían a la nación española»[12].

Cuando se difunde la interpretación del *Quijote* como sátira de los valores de la aristocracia española va a coincidir con la difusión de una imagen de España como símbolo del oscurantismo del Antiguo Régimen. España era vista a los ojos de los intelectuales ilustrados como el país en el que mayor tiempo había perdurado el espíritu feudal. Se pensaba que el espíritu caballeresco había perdurado más tiempo en España que en los demás países europeos. La explicación estaría en las especiales circunstancias históricas: el período excepcionalmente largo de la Reconquista y, a consecuencia de ello,

[10] Sobre la tesis de Rapin y su difusión en Francia, Inglaterra, Alemania y España, véase Martínez Mata (2005).

[11] «After Don Quixot appeared, and with that inimitable Wit and Humour turned all this Romantick Honour and Love into Ridicule; the Spaniards, he said, began to grow exhausted of both, and to laugh at Fighting and Loving or at least otherwise than to pursue their Fortune, or satisfy their Lust; and the Consequences of this, both upon their Bodies and their Minds, the Spaniard would need have pass for a great Cause of the Ruin of Spain, or of its Greatness and Power», William Temple, *An Essay upon Ancient and Modern Learning*, *Miscellanea*, vol. I (1690).

[12] «Il avoit corrigé sa nation de son ardeur pour les grandes aventures; il avoit jeté par son *Don Quichote* un ridicule inéfaçable sur les romans de chevalerie; & peut-être doit-on lui reprocher d'avoir énérvé ces sentiments héroïques, cette énergie de caractère, cette grandeur d'âme qui distinguoient la nation espagnole», Jean-François Peyron, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 et 1778…*, t. II, 233-234.

la pervivencia en España durante un mayor tiempo que en el resto de Europa del espíritu feudal, propio de las sociedades guerreras medievales, frente a la evolución social que se habría producido en Europa. De ahí que el *Quijote*, a partir de esta interpretación antiaristocrática, se convierta en la obra española más apreciada con diferencia a lo largo del XVIII.

En el Siglo de las Luces, como es sabido, la actitud crítica va a adquirir una dimensión muy elevada, hasta el punto de definir la actitud intelectual del hombre del siglo XVIII. Pero no se trata solo de la intensidad con la que se vive la actitud crítica sino de que esta adopta una naturaleza bien distinta. Frente a la sátira barroca, que utiliza un tono cruel e injurioso y se dirige a comportamientos individuales, la sátira ilustrada, la que tiene su origen en los comienzos del siglo con *The Spectator* y *The Tatler*, de Joseph Addison y Richard Steele, se sirve de un tono irónico, incluso bondadoso, y se dirige a un objetivo abstracto. En consonancia con la nueva mentalidad, la sátira se seculariza, frente a los presupuestos religiosos de la sátira barroca, y cambia su función, pasando a ser un instrumento al servicio del bien común.

No resulta extraño, por tanto, la insistencia de los novelistas en manifestar su propósito crítico o moral. Richardson deja bien claro en el título de su *Pamela* su carácter instructivo (*Pamela o la virtud recompensada, publicada… para cultivar los principios de la virtud y de la religión*), a la vez que manifiesta su adhesión al principio estético de la verosimilitud, en este caso reforzada por la voluntad de atenerse a la vida real (*narración basada en la vida real y en la naturaleza*)[13].

Fielding, en la dedicatoria de *Amelia* (1751), expresa el propósito satírico de la novela y cómo este no se dirige a defectos individuales sino sociales:

> El libro que sigue a continuación tiene el sincero propósito de promover la causa de la virtud y de develar algunos de los males públicos y privados más patentes que infectan en la actualidad el país, aunque no hay en todo él, que recuerde, ni un asomo de sátira dirigido en particular contra persona alguna[14]

Además, elogia, en *The Covent Garden Journal* (1752), a Cervantes como gran satírico, al lado de Luciano y Swift:

---

[13] *Pamela or Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel, to her Parents. In order to cultivate the Principles of Virtue and Religion in the Minds of the Youth of Both Sexes. A Narrative which has its Foundation in Truth and Nature* (1740).

[14] «The following Book is sincerely designed to promote the Cause of Virtue, and to expose some of the most glaring Evils, as well public as private, which at present infest the Country; tho 'there is scarce, as I remember, a single Stroke of Satire aimed at anyone Person throughout the whole», Henry Fielding, *Amelia* (1751). 3.

> Por el contrario, pocos hombres admiran más la obra de aquellos grandes maestros que han enviado al mundo su sátira (si se me permite la expresión) envuelta en carcajadas. Se trata del gran triunvirato Luciano, Cervantes y Swift. A estos autores siempre tendré en la mayor estima; no únicamente por el ingenio y humor que todos ellos poseyeron de forma tan eminente, sino porque todos se esforzaron, con la máxima fuerza de su ingenio y humor, en revelar y extirpar esas locuras y vicios imperantes en sus diferentes países[15].

En cambio, en el prefacio del *Joseph Andrews* Fielding se preocupa de distanciarse de los *romances*, de novelas como *Astrea* de Honoré d'Urfé, *Casandra* de Calprenède o *Clelia* de Scudéry, por su «tan escaso valor instructivo como poca habilidad para entretener al lector»[16].

En el siglo XVII el género caballeresco podría tener detractores por razones morales o estéticas pero no tanto por razones ideológicas. El escaso aprecio del género no suponía un cuestionamiento, ni mucho menos, de los valores caballerescos. En el siglo XVIII, por el contrario, a ojos de los ilustrados la literatura caballeresca resultaba despreciable no solo por lasciva o inverosímil, sino sobre todo por ser exponente de unos valores, una concepción del mundo que se pretendía superar. Además de considerarlo anacrónico, en el espíritu caballeresco encuentran la expresión de unos principios aristocráticos, feudales, guiados por un falso sentido del honor, que perciben arraigados todavía en determinados ámbitos. El individualismo asocial, trasgresor de normas y leyes, que observan en la literatura caballeresca pero también en otras obras (en España, en el teatro de Lope y Calderón), se opone a su actitud reformista, que busca el bienestar social (la felicidad pública) dentro de unos cauces y leyes respetados por todos. El espíritu caballeresco se convierte en un modelo negativo porque entienden que la virtud civil no deriva del heroísmo aristocrático –ni, por supuesto, del linaje–, sino de la utilidad social.

En Europa esos valores caballerescos rechazados se identificaban particularmente con España. Y la interpretación de Rapin convertía al *Quijote* en una efectiva sátira de un defecto nacional. Fielding da testimonio de que se

---

[15] «On the contrary, few Men, I believe, do more admire the Works of those great Masters who have sent their Satire (if I may use the Expression) laughing into the World. Such are that great Triumvirate, Lucian, Cervantes, and Swift. These Authors I shall ever hold in the highest Degree of Esteem; not indeed for that Wit and Humour alone which they all so eminently possest, but because they all endeavoured, with the utmost I Force of their Wit and Humour, to expose and extirpate those Follies and Vices which chiefly prevailed in their several Countries». Henry Fielding, *The Covent Garden Journal*, 10 (4 de febrero, 1752), en Fielding: 1970: 160.

[16] «Such are those voluminous works, commonly called Romances, namely, *Clelia*, *Cleopatra*, *Astraea*, *Cassandra*, the *Grand Cyrus*, and innumerable others, which contain, as I apprehend, very little instruction or entertainment», Henry Fielding, *Joseph Andrews*, «Author's Preface».

tomaba muy en serio la interpretación de René Rapin. En su reseña a *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, identifica en el *Quijote* un propósito crítico respecto de un comportamiento dominado por los códigos caballerescos (como «una locura malsana»), que Fielding supone generalizado en España:

> Es preciso considerar a Cervantes como un autor que pretendió no solo divertir sino también instruir y reformar a sus compatriotas; con esta intención niveló su burla con una locura malsana que en su época prevalecía universalmente en España y que había convertido a un pueblo civilizado en una nación de rebanadores de cabezas[17].

La favorable acogida en Inglaterra de la interpretación de Rapin podría haberse visto abonada por el éxito de una recreación cervantina de carácter satírico ya mencionada: el *Hudibras* de Samuel Butler, que fue traducido al francés y al alemán y tuvo más de ochenta reediciones en los siglos XVII y XVIII[18]. Pero tanto el *Hudibras* como las *Pleasant Notes on Don Quixote* representan un modelo distinto de sátira de la que se percibía el *Quijote*. Frente a la sátira amable de la novela cervantina, las obras de Gayton y Butler efectúan una crítica degradante, propia del barroco. La misma diferenciación respecto de la mirada dieciochista podríamos encontrarla en la concepción de lo caballeresco que refleja Gayton: el protagonista se convierte no solo en representante de un comportamiento que resulta anacrónico sino también en un hipócrita que no cumple con las elevadas exigencias del código de valores caballerescos (Colahan: 2013).

Con la interpretación de René Rapin el *Quijote* ya no sería únicamente una invectiva limitada al ámbito literario sino que, al proponerse –supuestamente– un objetivo abstracto, que afecta al conjunto de la sociedad, enlazaría perfectamente con la naturaleza de la sátira ilustrada. El *Quijote* sería interpretado no ya como una burla o parodia de un género literario desprestigiado, sino como una sátira de los valores caballerescos que habrían impregnado a la sociedad española y habrían determinado su comportamiento.

La sátira de los valores caballerescos que ven en el *Quijote* adquiriría una dimensión bien diferente desde la conciencia de una nueva concepción del mundo que quiere romper con el pasado. A comienzos del XVIII se desarrolla, como es sabido, una conciencia muy marcada del cambio de época, del paso de unos valores sociales a otros nuevos, formulada además con imágenes

[17] «Cervantes is to be considered as an Author who intended not only the Diversion, but the Instruction and Reformation of his Countrymen: with this Intention he levelled his Ridicule at a vicious Folly, which in his Time universally prevailed in Spain, and had almost converted a civilized People in a Nation of Cut-throats», Henry Fielding, *The Covent Garden Journal*, 24 (24 de marzo, 1752), en Fielding: 1970: 191-192.

[18] La referencia a las reediciones en Jurado: 2015: 11, 84, 127, 171-172, 203.

muy expresivas como la que da nombre al periodo: la Ilustración es la luz que destierra las tinieblas, los prejuicios y valores reemplazados. Una imagen que condensa simbólicamente esa nueva actitud ideológica y la toma de conciencia de una edad que se percibe a sí misma bien diferente del pasado y orientada hacia el progreso social.

Esos valores rechazados son los aristocráticos del Antiguo Régimen, sustituidos por otros que persiguen el progreso social, la «felicidad pública», incompatibles con el individualismo aristocrático del mundo caballeresco. Los modelos de conducta son de orden social, orientados no hacia la honra o la fama (de carácter individual, por tanto) sino al bien común, al del conjunto de la sociedad. Por ello, la interpretación del *Quijote* como una sátira de los valores caballerescos, de los valores feudales, proporciona a la novela cervantina una inesperada sintonía con los nuevos tiempos que contribuye sin duda a su extraordinario éxito en el Siglo de las Luces y a que, a diferencia de lo ocurrido en el XVII, ese éxito vaya acompañado de la estima crítica.

Además, la naturaleza amable de los personajes cervantinos, su humorismo indulgente, el hecho de que esa sátira de los valores caballerescos desfasados sea expresada por medio de un personaje dotado de nobleza y bondad innatas, conectaría con el carácter amable de la sátira ilustrada (sobre ese rasgo de la sátira inglesa, Paulson: 1988). La integración en la sátira ilustrada se ve facilitada por la propia novela cervantina, por la ambivalencia de los personajes: la simpleza de Sancho junto con su discreción natural y sentido común y, sobre todo, la sabiduría y benevolencia de don Quijote a pesar de su locura caballeresca (que le conduce a violentos ataques de cólera).

Fielding va a utilizar personajes quijotescos (como Parson Adams en *Joseph Andrews*) para poner en evidencia los defectos morales de la sociedad inglesa (vanidad e hipócrita falta de escrúpulos) por contraste con la ingenuidad cervantina de esos personajes, que creen que el mundo es como aparece en sus modelos y actúan movidos por esos modelos (con la diferencia de que el modelo de don Quijote, el ideal caballeresco, era en el siglo XVIII absolutamente inaceptable mientras que el de Adams, los clásicos y la Biblia, resultaba irreprochable)[19]. Fielding se esfuerza en subrayar de esos personajes quijotescos, excéntricos, junto con su «perfecta simplicidad», su «grandeza de corazón [que] le hará simpático a las personas de buena voluntad» y sus «loables intenciones» (*Joseph Andrews*)[20]. La actitud de Fielding ante los defectos satirizados en su obra será –también al modo cervantino– la de con-

[19] Puede verse un excelente análisis del cervantismo de Fielding en Pardo García: 1995-1997.

[20] «A to the Character of *Adams* [...] It is designed a Character of perfect Simplicity; and as the Goodness of his Heart will recommend him to the Good-natur'd», Henry Fielding. *Joseph Andrews*. 10-11.

siderarlos más como debilidades humanas que como consecuencia de un natural depravado («los vicios aquí presentados son el resultado accidental de alguna debilidad o manía más que de profundas desviaciones morales», *Joseph Andrews*)[21].

El creciente culto a la sensibilidad, vinculada a una consideración positiva de la melancolía como enfermedad del hombre de genio, va a contribuir a que la locura caballeresca de don Quijote sea entendida no ya como un trastorno que incapacita para percibir la realidad, sino como un simple defecto cómico, una monomanía experimentada de un modo un tanto desenfrenado, al estilo de los *hobbys* absorbentes de algunos personajes de Sterne. El propio Sterne confirma esta interpretación al referirse al carácter melancólico de las aventuras de don Quijote: «Reconozco que esto es viajar, como el Caballero de la Triste Figura, en busca de aventuras melancólicas»[22].

Frente a la sátira degradante que puede observarse, por ejemplo, en Gayton y en Butler, la excentricidad de los personajes quijotescos de Fielding, Smollet o Sterne, relacionada ahora con la melancolía, los convierte en objeto de una apreciación cordial y comprensiva. Desde esta perspectiva, Cervantes habría puesto en solfa los valores caballerescos defendidos por don Quijote pero no al personaje, sobre el que habría proyectado una mirada indulgente.

El gran cambio que introdujo el Romanticismo, por el contrario, fue el de la valoración positiva de los ideales de don Quijote, consecuencia de su mirada apreciativa del ideal caballeresco, tanto desde el punto de vista estético como ideológico. Su manía ya no era trastorno sino virtud, porque los románticos idealizaban, como lo hacía don Quijote, el mundo caballeresco, las virtudes relacionadas con el honor, propias del mundo feudal.

Las recreaciones españolas o francesas del *Quijote* –y las inglesas del siglo XVII– lo habían utilizado como un modelo de parodia, además de una fuente de episodios o de caracterización de personajes. Lo que reflejan esas recreaciones es que, en cualquier caso, el *Quijote* no abandonaba su ubicación como obra burlesca. Son los novelistas ingleses, en especial a partir de Fielding, los que le proporcionan una consideración bien distinta al interpretar en la novela cervantina una sátira de carácter abstracto y de naturaleza amable, en perfecta sintonía con su concepto de la sátira. Ese elevado aprecio les permitió ir más allá del repertorio de episodios o caracteres para adoptar toda una concepción de la novela, en la que ocupaba un lugar primordial el «principio quijotesco» (el desajuste entre literatura y realidad) pero también otros rasgos, como la caracterización ambivalente de los personajes, la ironía

[21] «That the Vices to be found here, are rather the accidental Consequences of some human Frailty, or Faible, than Causes habitually existing in the Mind», Henry Fielding. *Joseph Andrews*. 10.

[22] «'Tis going, I own, like the Knight of the Woeful Countenance, in quest of melancholy adventures» (Sterne: 2003: 94).

y el diálogo cómplice del autor con el lector a través de las distintas instancias autoriales. Rasgos que habían pasado prácticamente inadvertidos cuando el *Quijote* era solo una parodia literaria.

EMILIO MARTÍNEZ MATA
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

BIBLIOGRAFÍA

CANAVAGGIO, Jean. (2005) *Don Quichote du livre au mythe*. París. Fayard.

CHERCHI, Paolo. (1977) *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*. Roma. Bulzoni (Biblioteca di Cultura, 96).

CLOSE, Anthony J. (1978) *The Romantic Approach to «Don Quixote». A Critical History of the Romantic Tradition in «Quixote» Criticism*. Cambridge. Cambridge University Press. Tr. esp. 2005. *La concepción romántica del «Quijote»*. Barcelona. Crítica.

COLAHAN, Clark. (2013) «*Knight-Errantry. Code Word and Punch Line in Edmund Gayton s "Festivous Notes on Don Quixote" (1654 and 1768)*». *Parole Rubate*. 8. 159-169.

FIELDING, Henry. (1751) *Amelia*. Edición M. Battestin. Middletown. Wesleyan University Press.

FIELDING, Henry. (1970) *The Criticism of Henry Fielding*. Edición Ioan Williams. Londres. Routledge and Keagan Paul.

JURADO SANTOS, Agapita. (2015) *Recorridos del Quijote por Europa (siglos* XVIII *y* XVIII*)*. Kassel. Reichenberger.

KNOWLES, Edwin. (1947) «Cervantes and English Literature». *Cervantes across the Centuries*, Angel Flores y M. J. Bernadete (Eds.) New York. The Dryden Press. 267-293

LLAMPILLAS, Javier. (1789) *Ensayo histórico apologético de la literatura española*. Zaragoza. B. Miedes. 7 vols. (1782-1789).

MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2004) «Un cervantista por encargo: Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)». *Boletín de la Asociación de Cervantistas*. I/1. 15-21.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2005) «El *Quijote*, sátira antiespañola». *Voz y Letra*. 16, 1-2. 95-104.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2007) «El cambio de interpretación del *Quijote*: de libro de burlas a obra clásica». *Cervantes y el «Quijote». Actas del coloquio internacional (Oviedo, 27 al 29 de octubre de 2004)*. Madrid. Arco/Libros. 197-213.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2009) «El poder de la imagen en los textos del Siglo de Oro: el caso del *Quijote*». *Edad de Oro*. 28. 201-240.

MONTERO REGUERA, José. (2005) *El Quijote durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*. Valladolid. Universidad.

MORÉRI, Louis. (1694) *Le grand dictionnaire historique, ou le mélange courieux de l'histoire sacrée et profane*, 7ª ed., Amsterdam, Utrech y La Haya.

PARDO GARCÍA, Pedro Javier. (1995-1997) «Formas de imitación del *Quijote* en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristam Shandy*». *Anales Cervantinos*. 33. 133-164∫.

PAULSON, Ronald. (1988) *Don Quixote in England: The Aestetic of Laughter*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press.

Rapin, René. (1674-1675) *Les reflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. París. Muget. Edición: E. T. Dubois. (1970) Ginebra /París. Droz / Minard (Textes litteraires françaises, 1960).

Randall, Dale B. J., y Boswell, Jackson C. (2009) *Cervantes in Seventeenth-Century England. The Tapestry Turned. Oxford*. Oxford University Press.

Rivero Iglesias, Carmen. (2012) «El inicio de la recepción cervantina en Alemania: las primeras adaptaciones teatrales del *Quijote*». *Anales Cervantinos*. 44. 121-132.

Sterne, Laurence. (1768) *A Sentimental Journey*. Edición I. Jack y T. Parnell. (2003). Oxford. Oxford University Press.

Juan Matas Caballero
La poesía del *Quijote* entre tradición y modernidad, con Góngora de fondo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 325-348

LA POESÍA DEL *QUIJOTE* ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD, CON GÓNGORA DE FONDO

Preliminares

A la altura de la publicación de la primera parte del *Quijote* puede decirse que el sistema poético español aún se hallaba en plena transformación. En principio, la literatura moderna que nos encontramos en los albores del Renacimiento se estaba configurando de forma titubeante gracias a la concurrencia de tres grandes sistemas poéticos: el de raíz hispánica, configurado por la confluencia de diversas corrientes (lírica tradicional, romancero, poesía culta del siglo XV y poesía cancioneril [Blecua: 1970]), el italianista o petrarquista y el neoclásico. Más allá de entrar en detalle acerca de la polémica que se libró por la introducción, y por la forma de hacerlo, de los metros italianos, a la larga el resultado fue que, con la participación de todos los ingenios, la mixtura y confabulación de los tres sistemas terminaron por dar a luz lo que puede considerarse el sistema poético español. En este proceso fue clave la aparición de Garcilaso de la Vega que nos legó una obra moderna, pero además una herencia literaria que permitiría a los poetas posteriores seguir sus mismos pasos que principalmente se traducían en la creación de un cancionero, entendido, bien como la vasta recopilación de sus poesías (sin otro ordenamiento, si lo hubiere, que el de la agrupación genérica, métrica o temática)[1], o bien como un cancionero petrarquista (expresión lírica de una experiencia amorosa, de acuerdo con unos requisitos organizadores y compositivos [Prieto: 1986: 80-92; Díez Fernández: 1993; Fernández Mosquera: 1995])[2], sin olvidar la vigencia que aún disfrutaban los cancioneros colectivos. La poesía de Garcilaso se configuró gracias a la sabia elección

[1] Como hicieron Montemayor (*Cancionero*, 1554), Ramírez Pagán (*Floresta de varia poesía*, 1562), Pedro de Padilla (*Tesoro de varias poesías*, 1580) o López Maldonado (*Cancionero*, 1586).

[2] Además de Garcilaso, cabría mencionar a Boscán, Acuña, Hurtado de Mendoza, Lomas Cantoral, Herrera o Espinel.

y sincrética asimilación de los códigos genéricos y de los cauces métrico-estróficos correspondientes de los tres grandes sistemas poéticos.

Pero, bien entrada la segunda mitad del XVI, la tendencia a la creación poética de un cancionero petrarquista iba perdiendo cada vez más fuerza, pues las necesidades expresivas de los poetas ya no se constreñían fácilmente a las características que venían marcadas, aunque con algunos cambios, desde el *Canzoniere* de Petrarca. Así, los libros de algunos poetas, como *Algunas obras* (1582) de Fernando de Herrera o las *Diversas Rimas* (1591) de Vicente Espinel, muestran claros síntomas de la paulatina desintegración del cancionero petrarquista, hasta el punto de que en esos años finiseculares del XVI será más común la presencia de huellas y ecos petrarquistas, con más o menos intensidad, que la confección integral de un cancionero petrarquista propiamente dicho. Entre los poetas amigos de Cervantes, Pedro de Padilla estaba introduciendo –como luego haría Cervantes en *La Galatea*– un profundo carácter narrativo a la égloga (Fanconi: 1995); y Laínez y Padilla, como también hizo Montemayor, fusionaban el poema bucólico y el mitológico (Prieto: 1986: 134-148, 207-213); el cancionero petrarquista se desintegraba, a pesar de los intentos de Herrera o Espinel, aunque más tarde lo reconstruyeran en su disolución algunos poetas como Quevedo (Cabello: 1981; Fernández Mosquera: 1999) o Soto de Rojas (Cabello: 2004).

Con todo, Cervantes era todavía un hombre del Renacimiento –aunque en su desintegración manierista– y sus modelos literarios podían ser, de acuerdo no tanto con su amplísima nómina del «Canto de Calíope» (que es una verdadera historia de la literatura de su tiempo) de *La Galatea*, sino con los ecos que se detectan en su propia obra[3], poetas como Garcilaso, Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Ercilla, fray Luis de León, Fernando de Herrera, sin olvidar el círculo de sus poetas amigos, López Maldonado, Laínez, Padilla, ni aquellos otros que habían tributado su poesía al marco de la novela pastoril, como Montemayor o Gil Polo. Cervantes, que no fue un poeta convencional, actuó sin embargo de forma parecida a lo que hicieron sus amigos, pues no escribió su poesía bajo la concepción ideológica de un cancionero petrarquista. Aparte de sus poemas sueltos que fue escribiendo a lo largo de su vida, aunque se hayan conservado muy pocas, el cuerpo de su obra poética, sin contar el *Viaje del Parnaso*, está insertado en su narrativa, desde *La Galatea* al *Persiles*.

Si Cervantes en *La Galatea* siguió los pasos de aquellos escritores que enhebraron sus versos en un relato pastoril que se hizo eco de los perfiles ideológicos del Renacimiento –un mundo arcádico e idealizado que se trasluce

[3] Se ha estudiado cuál pudo ser la biblioteca de Cervantes donde posiblemente se encontrarían casi todas sus lecturas poéticas (Eisenberg: 1987), y también se ha reflexionado sobre su labor como «historiador y crítico» de la literatura (Alberto Blecua: 2001).

en las églogas y otros metros italianistas–, veinte años más tarde le han ocurrido muchas cosas y en el panorama histórico –y, por supuesto, literario– también se han producido muchos cambios que, sin duda, han dejado una profunda huella en Cervantes como hombre y como poeta. En efecto, cuando en 1605 aparece el *Quijote* Cervantes es un hombre viejo y desilusionado, un fracasado que ha visto desmoronarse uno a uno todos sus viejos ideales renacentistas. Como hitos significativos que reflejan esos cambios que experimentan la sociedad y el mismo Cervantes están sus dos célebres sonetos satírico-burlescos: «Vimos en julio otra semana santa», dedicado al duque de Medina Sidonia burlándose de cómo el ejército español a su mando llegó tarde a socorrer el saqueo de Cádiz por el conde de Essex en 1596, y «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza», dirigido al túmulo que se erigió a Felipe II en la catedral de Sevilla en 1598. Este paso de la expectativa al desencanto se traduce literariamente en la transición del Renacimiento al Barroco, pasando previamente por el Manierismo. Poco queda ya del garcilasismo y, en general, de la suavidad que transmitía la poesía renacentista, pues las resonancias que muestran los dos sonetos nos remiten a otras fuentes y otros ríos literarios que fluyen de forma imparable hacia el océano barroco[4].

Esos cambios debió de vivirlos intensamente Cervantes, que estuvo en silencio editorial veinte años desde que publicara *La Galatea*. Al cabo, nos encontramos con un viejo más escéptico y desengañado que publicó el *Quijote*, una obra que evidencia el choque de unos desvaídos y anacrónicos ideales con la dura realidad. Si *La Galatea* era una obra narrativa de la ilusión, el *Quijote* lo es del desencanto; si en *La Galatea* se veía una poesía típicamente renacentista y manierista (géneros poéticos italianizantes y neoclásicos: égloga, sextina, elegía, canciones petrarquistas, liras), en el *Quijote* nos encontramos con una poesía más barroca[5], fruto de la renovación que venían practicando los poetas de la primera promoción del Barroco, con Góngora y Lope a la cabeza. En efecto, hacia 1605 se estaba produciendo una transformación importante en el sistema poético español, cuyos cambios venían propiciados por las nuevas necesidades expresivas que manifestaban poetas como Góngora y Lope, pero también Cervantes: por ejemplo, el romancero, gracias al impulso de Góngora y Lope, y más tarde Quevedo, ampliaría sus límites comunicativos al ámbito lírico y significaría vitalmente experiencias íntimas, aunque fuera bajo el disfraz de pastor, cautivo, morisco..., unas máscaras que brindaban a los poetas la feliz coartada para que, junto a un profundo enriquecimiento ideológico y métrico-elocutivo, se creara lo que se llamó *Romancero nuevo*[6]. La descomposición ideológica, económica y moral del imperio,

[4] Como ha subrayado Romo (2012: 134), parece aceptada por todos la idea de que hubo un cambio en la poesía de Cervantes a la altura de estos dos sonetos burlescos.

[5] Véase Domínguez Caparrós (2002) y Montero Reguera (2006).

[6] Véase Jammes (1987: 334-391), Carreño (1979), Pedraza Jiménez (2003: 15-50).

que afectó a toda la sociedad, tenía que ser expresada en un discurso satírico-burlesco para fustigarla y liberarse al mismo tiempo de forma catártica, como demostraron Góngora y Quevedo de manera extraordinaria.

El *Quijote* es una obra de «arte cumulativo» (Rivers: 1973: 134) que aprovecha todo cuanto le brinda la tradición literaria, y es también una obra de síntesis que, bajo el impulso inspirador de la parodia, admite todos los modelos de ficción tanto narrativos como poéticos. De ahí su amplio muestrario y nueva disposición de los distintos géneros poéticos de los tres viejos sistemas que incorpora bajo el espíritu organizador de la trama narrativa. Con la poesía que aparece en el *Quijote* Cervantes actúa de forma similar a lo que ya experimentó en *La Galatea*, aunque las diferencias son muy importantes: al cambio ideológico, anímico y literario experimentado por Cervantes, hay que añadir que en el *Quijote* el discurso poético enhebrado a la prosa narrativa no presenta como nota dominante el sentimiento amoroso en clave petrarquista diluida en una atmósfera y ambiente pastoril, sino que ahora Cervantes se muestra en sus poemas mucho más variado y polifónico, con muchos más registros y contrastes poéticos, sentimentales e ideológicos que se concretan en una realización poética más plural en cuanto a los temas, tonos, estilos, géneros y metros, en parte como fruto de la *variatio* y *admiratio* que marca la poética del momento, pero sobre todo como consecuencia de su evolución hacia el desengaño.

La *variatio* que exigía la poética justifica la presencia de una amplia gama de poemas en la novela, que, desde luego, resulta más numerosa y diversa que la de los cancioneros petrarquistas. No es necesario recordar que para entender en su amplitud el sentido y significado de la poesía del *Quijote*, ésta no puede ser sustraída del discurso en prosa que la enhebra[7]. Así, un personaje se encuentra con gran libertad para emplear un metro u otro en un contexto comunicativo parecido, y también una semejante situación comunicativa puede realizarse de distinta forma por diferentes personajes que pueden acudir a varias corrientes poéticas. La extremada diversidad de grupos sociales, colectivos, ámbitos, en definitiva, personajes del *Quijote*, aumenta enormemente las posibilidades exigidas por la *variatio*, pues las opciones combinatorias se multiplican atendiendo al contexto narrativo, personajes, intencionalidad y sistemas poéticos.

La transformación de los modelos poéticos en el *Quijote* la realiza Cervantes lógicamente a través de sus personajes, que, al fin y al cabo, han tenido algún contacto con la literatura y han aprendido a soñar en términos literarios, «componiendo –como ha dicho Rivers (1983: 566)– así sus propios textos, que van a formar parte de la gran novela misma». Ciertamente, el narrador del *Quijote*, lejos de imitar los géneros poéticos de forma directa, los filtra

[7] Olay (2013) postula, sin embargo, la necesidad de leer la poesía del *Quijote* de forma independiente, sorteando el contexto narrativo en el que se inserta.

«por la mentalidad de sus personajes, que también son narradores y escritores». Lo que Cervantes está materializando con la práctica poética introducida en el *Quijote* es la asimilación y actualización de todos los códigos genéricos y ámbitos poéticos de la poesía áurea en el marco de una novela paródica.

La poesía del *Quijote* frente a la tradición literaria

Frente a *La Galatea*, que no recoge poemas de la corriente popular, tal vez por el afán cultista de seguir distanciándose de la tradición eclógica de raíz medieval, como la de Juan del Enzina[8], el *Quijote* ofrece toda una serie de composiciones populares que alcanzarán, si cabe, una mayor intensidad lírica y poética sin quebrar por ello la construcción manierista y barroca de la obra. Ante el recorrido más elitista de *La Galatea*, el *Quijote* muestra una tendencia más híbrida fusionando realmente todas las corrientes y sistemas poéticos heredados de la tradición. Cervantes, como Góngora o Lope, no tiene inconveniente ahora en mezclar lo culto con lo popular, a diferencia de lo que –como los poetas de la segunda mitad del XVI– había hecho en *La Galatea*, donde tal vez demostraba, por efecto del carácter aristocrático propio de un acusado manierismo, una actitud más intelectualista y elitista.

Cervantes puso en boca de un mozo una seguidilla que cantaba cuando iba de camino a la guerra (II, 24): «A la guerra me lleva / mi necesidad; / si tuviera dineros, / no fuera, en verdad» (Cervantes: 2004: 909). La seguidilla era uno de los cauces métricos (también la copla) más usados en la lírica popular castellana, sobre todo en la variedad que se puso de moda en torno a 1600[9]. En el Siglo de Oro estas composiciones eran propias de gentes humildes. La seguidilla tiene la misma estructura en la rima que la copla, pero se diferencia en que sus versos pares son más cortos que los impares. Esta seguidilla subraya, por un lado, la actualización poética de Cervantes y, por otro, su gusto por una poesía popular, que resultaba tan digna como la poesía culta (como ya había expresado Cervantes en *La gitanilla* por boca de Preciosa)[10], con lo que se acercaba a la práctica poética de Góngora y de

[8] Tengamos en cuenta que la novela pastoril era una actualización, en cierto sentido, de la Antigüedad grecolatina, y tal vez por ese afán había salido del nivel ínfimo que le otorgaba la *Rota Virgilii* para ser considerada más aristocrática.

[9] La seguidilla adquirió un importante auge y divulgación en la poesía culta y se extendió entre 1600 y 1675 (Baehr: 1981[2 reimpr.]: 253). Véase también Domínguez Caparrós (2007: 212).

[10] Se ha establecido una asociación entre *La gitanilla* y la concepción poética de Cervantes, pues en la novelita ejemplar se realiza la metaforización de la poesía como Preciosa, que representa la identificación de la poesía con una doncella, pura e ingenua, que domina no obstante el artificio y la erudición, un personaje y una poesía que combina la cotidiana realidad prosaica con los sueños y deseos ideales. De acuerdo con lo señalado por Montero Reguera (2013: 15), en la poesía de *La gitanilla* se hallará un lenguaje poético que combina

Lope. No podemos olvidar que en las bodas de Camacho nos había mostrado cuatro coplas de arte real (Cervantes: 2004: 869-870) que debían ser cantadas para el baile durante la celebración de las bodas, aunque su densidad conceptista tal vez la hicieran poco aptas para ese fin. Ese regusto popular que siente Cervantes –que se observa sobre todo en el *Quijote* de 1615, tras la consagración de la experimentación barroca– se aprecia nuevamente con la introducción de un pareado que coincide con un refrán, que probablemente cerraría un cuento popular. Esta tendencia también había sido practicada por Góngora que, en alguna ocasión, introdujo refranes en sus letrillas, como el famoso «Ándeme yo caliente, / ríase la gente»[11].

De acuerdo con esa tendencia, resulta revelador que en *La Galatea* apenas aparezca el romance, a diferencia del *Quijote* donde se convirtió en uno de los géneros poéticos predilectos, aunque en muchos casos su presencia se limitara a la cita de algunos versos conocidos[12]. Si en *La Galatea* la poesía octosilábica se agrupa en torno a dos núcleos temáticos, el amor y el juego o lo lúdico, en el *Quijote* el octosílabo será válido para la expresión de todos los temas, como ocurrirá en la obra de los poetas barrocos. La parodia de un héroe caballeresco exigía en buena lógica la presencia de los romances viejos en la novela cervantina. A menudo, topamos con citas textuales de romances muy conocidos, recreados en boca de don Quijote que pretende identificarse con sus personajes, con lo que se destaca el efecto burlesco de los versos citados o parodiados. Así ocurre, por ejemplo, con la recreación del romance de Lanzarote (I, 2, 13; 56).

No resulta extraño que Cervantes reescribiera versos del romancero viejo, pero tomados de recopilaciones coetáneas, como la cita de los versos «¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal?» (I, 5), que proceden de una adaptación de *Flor de varios romances nuevos* de Pedro de Moncayo (1591) y que, sin embargo, muestran un fin paródico y burlesco; o, en el mis-

---

el registro culto con el popular: así en recursos del romancero nuevo, de la poesía popular (o popularizante), y de la tradición petrarquista en la que las huellas de Garcilaso y fray Luis se muestran evidentes». Resulta interesante recordar la concepción de la poesía que se da en la obra (Cervantes: 2013: 43). Como ha señalado Montero Reguera (2013: 77): «Esta conversación sobre la poesía ha de ponerse en relación con otros pasajes cervantinos en los que se expresan ideas similares: *Quijote*, II, 16; *Persiles*, II, 2 y *Viaje del Parnaso*». Véase también Montero Reguera (2013b).

[11] La letrilla fue compuesta por Luis de Góngora (2001: 115-117) en 1581 y el refrán que reutiliza había sido recogido por Hernán Núñez en 1555.

[12] Como analizó Montero Reguera (2006: 54-56), el romance es, junto al soneto, la composición poética más empleada por Cervantes en el *Quijote*: «Es el romancero la fuente más utilizada: se introducen dieciocho citas de romances, cinco en la primera parte, trece en la segunda (nº. 11, 12, 13, 15, 32, 41, 42, 43, 47, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 71, 76 y 78» (2006: 60). Sobre el empleo del romance en el *Quijote* puede verse Chevalier (1990), Sánchez (1991), Altamirano (1997) y Alonso Asenjo (2000).

mo capítulo, los versos del romance del marqués de Mantua, «¡Oh noble marqués de Mantua, / mi tío y señor carnal», que ofrece una versión disparatada y obscena del antiguo romance (Cervantes: 2004: 77)[13]. El romance de Durandarte que parece una contaminación de otros dos («¡Oh, Belerma! ¡Oh, Belerma!» y «Por el rastro de la sangre») con un tono burlesco propiciado por los versos finales añadidos: «sacándomele del pecho, / ya con puñal, ya con daga» (Cervantes: 2004: 896)[14]. O en el capítulo treinta y tres de la segunda parte del *Quijote*, el romance que recuerda doña Rodríguez, «Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había» (Cervantes: 2004: 991), cuyos versos proceden de una versión del romance «La penitencia del rey don Rodrigo», con evidente resonancia bíblica, y que recita para colmo de la parodia con un evidente regodeo erótico. El extraordinario bagaje de Cervantes en la poesía de raíz hispánica se observa también con la cita de dos versos que Sancho recuerda «haber oído cantar» (II, 34): «De los osos seas comido / como Favila el nombrado»; versos que proceden del perqué *Maldiciones de Salaya*, que se había editado en distintas ocasiones en pliego suelto y en un «tomito de los que reelaboraron el *Cancionero general*» (Cervantes: 2004: 999).

Los romances nuevos que aparecen en el *Quijote* (I, 11, 43; II, 44, 46, 57) se pueden adscribir a la tradición sentimental y siguen las pautas de la transformación romanceril iniciada por Góngora y Lope[15], que asumen las distintas máscaras (pastoril, morisca, piscatoria, etc.) que les va a permitir la confesión amorosa bajo los ecos cancioneriles y petrarquistas. Así se aprecia en el romance cantado por Antonio (I, 11), «Yo sé, Olalla, que me adoras» (Cervantes: 2004: 137-139), tras el discurso de la Edad de Oro de don Quijote, y que muestra un claro sentido burlesco de los amores pastoriles. El romance de don Luis (I, 43), «Marinero soy de amor» (Cervantes: 2004: 548), estructurado «sobre el motivo literario de la nave de amores», es un perfecto ejemplo de romance nuevo, de sabor gongorino y lopesco, como se aprecia por su lenguaje culto («piélago», «resplandeciente», «atenta», «luciente», etc.), citas o alusiones mitológicas

[13] El joven Luis de Góngora, ya en 1582, se había atrevido a parodiar el viejo romancero empleando todo tipo de transgresiones, como por ejemplo las del ámbito erótico, como puede verse en su romance «Diez años vivió Belerma» (Góngora: 1998, I: 255-267).

[14] Como se acaba de anotar, Góngora había parodiado la trágica leyenda de Durandarte, Montesinos y Belerma y, aunque «no fue el único que se divirtió con esta leyenda que, por su carácter trágico, invitaba más que ninguna otra a la parodia», «fue sin duda el que más acentuó los rasgos paródicos de su imitación» (Jammes: 1987: 126-127). Sobre el romance y su relación con el pasaje del *Quijote* puede verse Jammes (1987: 126), Lapesa (1971: 231-237) y Rey Hazas (2005).

[15] En realidad, como señaló Rivers (1995: 214), junto a Góngora, Lope, Liñán, Salinas, Vargas Manrique, Cervantes colaboró «en la formación colectiva del romancero nuevo», que se consagraría con el *Romancero general* de 1600. Conviene recordar que el propio Cervantes, en su *Viaje del Parnaso* (IV, 40-42) reconocía su creación romancística: «Yo he compuesto romances infinitos / y el *de los celos* es aquel que estimo / entre otros que los tengo por malditos».

(«Palinuro»), imágenes astrales de tradición petrarquista («estrella / ... / más bella y resplandeciente», «¡Oh clara y luciente estrella»), encabalgamientos expresivos, etc. Los dos romances de Altisidora (II, 44 y 57) y el de don Quijote (II, 46) son buenos ejemplos de la adaptación de Cervantes a la práctica del romancero nuevo, pues ponen de manifiesto una clara familiaridad con los de Góngora, Lope y Quevedo. Los dos romances de Altisidora «contrahacen cómicamente temas y formas del romancero nuevo», emparentándose con las *coplas de disparates*, «por lo inadecuado del empleo de los lugares comunes pseudopoéticos» (Montero Reguera: 2006: 58)[16]. Resultaba infrecuente en la poesía del momento el ofrecimiento de la dama al caballero, como se observa en el primer romance de Altisidora (Cervantes: 2004: 1078-1081); en el segundo Cervantes juega de forma paródica con los temas y estructura del romancero nuevo, con la introducción de un estribillo en endecasílabos, que era una tendencia frecuente en los poetas cultos, que ya había practicado Góngora. El poema refleja diferentes parodias, como la despedida de Dido a Eneas, en el libro IV, vv. 327-330, de la *Eneida* de Virgilio[17], como algunos romances de Lope («De pechos sobre una torre»[18] o «La desesperada Dido»), o la recreación burlesca del mito de Ariadna y Teseo (Ovidio, *Heroidas*, X; Catulo, *Carmen* LXIV).

Pero en los versos del *Quijote* tampoco están ausentes los antiguos poetas clásicos que ratificaban la validez universal de la obra bien hecha. Así podría espigarse el recuerdo de Virgilio que había sido citado abreviadamente por la condesa Trifaldi (II, 39), que recordaba los versos 6-8 de la *Eneida*, II: «quis talia fando temperet a lacrimis» (Cervantes: 2004: 1034); y en el romance de Altisidora (II, 44) parecía aludirse de forma ridícula al reproche de Dido a Eneas en el libro IV de la *Eneida*: «si sierpes te dieron leche» (Cervantes: 2004: 1079). Cervantes también rindió su tributo a la mitología –que había sido recuperada totalmente para la poesía española porque se vio en ella una capacidad estética independientemente de su valor íntimo y ético– y puso en boca de don Lorenzo (II, 18) un soneto que recreaba la historia de Píramo y Tisbe, «El muro rompe la doncella hermosa» (Cervantes: 2004: 850)[19], que había sido cantada por Ovidio en el libro IV (vv. 53-166) de sus *Metamorfosis*, pero que no había tenido hasta entonces un gran recorrido literario en nuestra tradición poéti-

[16] Como se anota en la edición del *Quijote* (Cervantes: 2004: 1078).

[17] La mítica historia presenta a Dido contemplando desesperadamente, desde una torre de Cartago, la marcha de Eneas y suicidándose a continuación. La malograda Dido se convirtió en símbolo de la amante abandonada y tuvo un importante cultivo en la poesía del Siglo de Oro; véase González Cañal (1988).

[18] El romance de Lope –que también tiene un estribillo formado por un verso octosílabo y otro endecasílabo– muestra, por un lado, la triste historia de Dido y, por otro, la realidad histórica del propio poeta que, recién casado con Isabel de Urbina, partió a embarcarse en la Armada Invencible (Lope de Vega: 1998: 65-66). Como ha estudiado Rafael Osuna (1981), el romance de Lope fue parodiado por Cervantes en el segundo romance entonado por Altisidora.

[19] Alberto Sánchez (1998) cree que se trata de un enfoque irónico de la fábula mítica.

ca[20]. El poema –que parece seguir la tradición mitológica de los poetas áureos– también se hace eco de algunos recursos manieristas (versos paralelísticos y trimembres) y quizás de un verso de Acuña («un imperio, un monarca y una espada»). El romance que compuso y cantó don Quijote (II, 46), «Suelen las fuerzas de amor» (Cervantes: 2004: 1093-1094), muestra evidentes resonancias clásicas, como la recreación de «*Otia si tollas, periere Cupidinis arcus*» de Ovidio, v. 139 de *Remedia amoris*: «Suele el coser y el labrar / y el estar siempre ocupada / ser antídoto al veneno / de las amorosas ansias»; o como la idea, de ascendencia platónica, de la impresión o pintura de la imagen de la amada en el pecho o alma del amante para significar el verdadero amor[21].

Cervantes procedió de la misma forma con los poetas italianos a los que profesaba admiración, como a Luigi Tansillo (I, 33), de quien tradujo unos versos del «fin de su primera parte de *Las lágrimas de San Pedro*» (Cervantes: 2004: 420)[22]. El primer soneto de Lotario (I, 34), «En el silencio de la noche, cuando» (Cervantes: 2004: 437), se inspiraba en el poema CCXVI del *Canzoniere* de Petrarca: «*Passer mai solitario in alcun tetto*»[23]. El «madrigalete» que canta don Quijote (II, 68) es una traducción cervantina de un madrigal del poeta veneciano Pietro Bembo, que está recogido en *Gli Asolani*, «*Quand'io penso al martire*»[24]; Cervantes recrea jocosamente el tópico *arbore sub quadam* al presentar a don Quijote «arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mesmos suspiros cantó de esta suerte» (Cervantes: 2004: 1291). De esta tradición italiana procede la *Canción desesperada* de Grisóstomo, «Ya que quieres, cruel, que se publique» (Cervantes: 2004: 160-165)[25], en la que apa-

[20] En 1604 Góngora había tratado la mítica fábula en un romance fallido: «De Tisbe y Píramo quiero» (Góngora: 1998: II: 149-152). El poeta cordobés culminaría en 1618 el tratamiento del célebre mito en un extraordinario romance en octosílabos: «La ciudad de Babilonia» (1998: II, 362-420).

[21] «El amor recién venido, / que hoy llegó y se va mañana, / las imágines no deja / bien impresas en el alma. // (...) // Dulcinea del Toboso / del alma en la tabla rasa / tengo pintada de modo / que es imposible borrarla».

[22] La obra del poeta napolitano fue publicada póstumamente en 1585 y Luis Gálvez de Montalvo la tradujo al castellano en 1587. Montero Reguera (2006: 60) señala una cita de Luigi Tansillo en el *Quijote*. Pero puede ser un buen ejemplo las resonancias de su poesía en los dos epitafios heroicos de Cervantes a la Goleta (I, 40), que, por otro lado, son un buen ejemplo de la múltiple inspiración poética (clásica, italiana y castellana) y vital del autor del *Quijote*; véase Ponce (2016).

[23] Y como también se anota en la edición del *Quijote* (Cervantes: 2004: 437), Cervantes volvería a usar el soneto, «con algún pequeño cambio» en la tercera jornada de su comedia *La casa de los celos*.

[24] Pietro Bembo (1966: 26).

[25] Según el comentario en la edición del *Quijote* (Cervantes: 2004: 160): «La *Canzone disperata*, rara en la poesía española, forma parte de la tradición italiana, aunque a Cervantes le pudiese llegar a través de Cetina». Sobre la *Canción desesperada* puede verse Álvaro Alonso (2008).

recen ecos, entre otros, de Juan de Mena[26], de Garcilaso[27], o de las *Metamorfosis* de Ovidio (la alusión a los dioses del sufrimiento: Tántalo, Sísifo, Ticio y Egión o Ixión). La canción de Merlín, «Yo soy Merlín, aquel que las historias» (II, 35), también refleja el carácter paródico de los libros de caballerías y, en general, de los pasajes de brujería, hechicería, sortilegios, etc. (Cervantes: 2004: 1006-1008). Para su composición Cervantes se ha servido de la tradición italiana de los versos sueltos, que en España se empleó para diferentes fines, como la traducción de salmos y pasajes bíblicos, para fines didácticos o poéticos, etc. Y, desde luego, en el rico acervo de literatura italiana que Cervantes emplea en el *Quijote* no se puede olvidar la presencia de Ariosto, cuyo *Orlando furioso*[28] contribuyó bastante –como ha señalado (Rivers: 1973: 134)– a su configuración irónica[29].

Y, desde luego, la poesía castellana más reciente también está presente en los versos de la magna obra cervantina[30]. Resulta significativo, sin embargo, cómo las citas de Garcilaso, que son frecuentes en el *Quijote*[31], quedan reducidas a situaciones o a personajes que resultan anacrónicos, y cómo sus citas poéticas subrayan precisamente su agotamiento y tiempo definitivamente perdido: así se observa en los ecos léxicos que se aprecian

[26] En efecto, el segundo verso, «de lengua en lengua y de una en otra gente», que alude a la búsqueda de la fama recuerda a Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, estrofa III: «levante la Fama su boz ineffable, / por que los fechos que son al presente / vayan de gente sabidos en gente» (Mena: 1989: 210).

[27] El verso cervantino «salgan con la doliente ánima fuera» parece un claro eco del v. 606 de la égloga II de Garcilaso: «Echa con la doliente ánima fuera», que Cervantes vuelve a recrear en *La Galatea*, lib. III, «saldrá con la doliente ánima fuera», y en el *Persiles*, II, 3, «Salga con la doliente ánima fuera» (Aladro-Font y Ramos Tremolada: 1996: 90). Y es que –como señaló Montero Reguera (2013: 171)–, «Cervantes fue un ingenioso robador de palabras que incorporó con más o menos disimulo, pero generosamente, a su literatura: versos de Garcilaso de la Vega, de fray Luis de León, del romancero; párrafos de los *Diálogos de amor* de León Hebreo».

[28] De hecho, por lo que se refiere a la poesía, resulta frecuente la presencia de Ariosto en sus versos: como en el soneto de los «Preliminares» titulado *Orlando furioso a don Quijote de la Mancha* (*Quijote*, I, p. 32; I, 13; I, 52; II, 35).

[29] En efecto, Rivers (1973: 134) avisa de que hay que tener muy presente a Ariosto «en el desarrollo del arte cervantino». Montero Reguera (2006: 58-60) señaló que el *Quijote* ofrece tres citas de la poesía de Ariosto: «nº.s 16, 39 y 72» y comenta la traducción cervantina de varios pasajes del *Orlando furioso*.

[30] Como dijo Domínguez Caparrós (2007: 208): «Pues, junto a la presencia de la técnica del pasado, Cervantes es un autor que no ignora ninguna de las formas vivas de la métrica culta del momento».

[31] Montero Reguera (2006: 60) destacó «el garcilasismo hasta la médula» de Cervantes, que fue siempre fiel al poeta toledano cuya presencia aparece en toda su trayectoria literaria. Sobre la relación entre Cervantes y Garcilaso puede verse Blecua (1947), Rivers (1983), Aladro-Font y Ramos Tremolada: 1996), Montero Reguera (2001, 2003 y 2004), Montero Padilla (2004).

en el último verso del soneto de los «Preliminares» *El caballero del Febo a don Quijote de la Mancha*, «y ella, por vos, famosa, honesta y sabia» (Cervantes: 2004: 33), que recuerda el «dulce, pura, hermosa, sabia, honesta», de la *Égloga II*[32]. El soneto que cantó el Caballero del Bosque (II, 12), «Dadme, señora, un término que siga», ofrece un «centón paródico de expresiones garcilasianas», un mal soneto, como correspondía a su autor que era un bachiller, el Caballero del Bosque (Cervantes: 2004: 789), con el que Cervantes se burlaba de lo manida que estaba la poesía de Garcilaso por los poetas mediocres. De las «dos estancias», dos octavas reales, que componen la canción de la resurrección de Altisidora (II, 69), la última (Cervantes: 2004: 1297) es literalmente la segunda estrofa de la égloga III de Garcilaso (1995: 224), de lo que don Quijote resultó consciente[33]. En el mismo sentido podría valorarse el recuerdo de Altisidora del verso con el que Salicio comenzaba su reproche a Galatea (égloga I, v. 123 [1995: 123]), y que le sirve a la dama para quejarse del desdén de don Quijote: «¡Oh más duro que mármol a mis quejas» (Cervantes: 2004: 1304). Y algo similar ocurre con las citas de otros poetas renacentistas: Acuña, Ercilla, fray Luis de León o hasta de los versos del romancero viejo, que a menudo que se citan en el *Quijote* tienen una función paródica o burlesca.

Pero no siempre hubo parodia o inversión en la recreación de los poetas renacentistas, pues no faltaron ocasiones en que los versos de sus admirados viejos poetas eran citados a modo de sincero homenaje, de forma que aquel perdido, pero añorado, idealismo se recordaba en las páginas del *Quijote*. Cervantes era consciente de que sus personajes novelísticos podían recuperar los sueños de una literatura clásica. Así, don Quijote siempre mostró su debilidad por el gran poeta amoroso que fue Garcilaso de la Vega, cuyos ecos aparecen a cada paso, como se aprecia en los versos que entona Antonio con su rabel (I, 11), «tal vez la esperanza muestra / la orilla de su vestido» (Cervantes: 2004: 137), que se inspiran en los vv. 90-91 de su canción IV (1995: 80): «muéstrame l'esperanza / de lejos su vestido y su meneo», vv. 90-91; o en los dos primeros versos del soneto X que pronuncia don Quijote (II, 18) recién llegado a la casa de don Diego de Miranda: «¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería!» (Cervantes: 2004: 841)[34].

---

[32] Como se indica en la nota explicativa del *Quijote* (2004: 33); se trata del v. 1418 de la égloga II.

[33] Como revela más adelante (II, 70) al músico que cantó las dos estancias: «Por cierto –replicó don Quijote– que vuestra merced tiene estremada voz, pero lo que cantó no me parece que fue muy a propósito, porque ¿qué tienen que ver las estancias de Garcilaso con la muerte desta señora?» (Cervantes: 2004: 1307).

[34] Cervantes siempre tributó su admiración y entusiasmo por la poesía de Garcilaso, como recuerdan Blecua (1947) o Montero Reguera (2006: 60-61), entre otros. Véase en este mismo volumen el trabajo de Luis Gómez Canseco.

En los dos sonetos de Lotario (I, 34) se detectan resonancias de la poesía amorosa del Renacimiento: si en el soneto primero[35] –que fue utilizado por Cervantes en el inicio de la jornada tercera de su comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia*–, el primer verso, «En el silencio de la noche, cuando» (Cervantes: 2004: 437), nos remite al *Templo militante* del poeta canario B. Cairasco de Figueroa y a C. Mosquera de Figueroa («En el sosiego de la noche oscura, / cuando reposan todos los mortales» [1955: 181]), en el segundo hallamos varios ecos de Garcilaso (sonetos XXXII, I, V) y del tema de las navegaciones que, desde Horacio, tuvo tanto eco en la tradición poética española, donde destaca fray Luis de León[36]. La segunda canción de don Luis (I, 43), «Dulce esperanza mía» (Cervantes: 2004: 550), es una oda compuesta por cuatro liras sestina o sexteto-liras, que recrean muy bien el tono y la moda poética de finales del XVI, con huellas de fray Luis y de Francisco de Medrano. Aunque dicho propósito también lo consigue con simples resonancias cancioneriles y petrarquistas, como aparecen en el soneto de Cardenio (I, 23), «O le falta al Amor conocimiento» (Cervantes: 2004: 276).

El anacronismo que Cervantes introduce conscientemente en el *Quijote* también se observa en la presencia de una glosa que recita don Lorenzo (II, 18), «¡Si mi *fue* tornase a *es*» (Cervantes: 2004: 847-849), y que permitió a don Quijote ejercer la crítica literaria al señalar que la glosa tenía leyes muy estrechas y que iba a menudo al margen de la intención de los versos. El mote o redondilla inicial ya había sido glosada por Gregorio Silvestre, con lo que se evidencia cómo Cervantes hacía uso de una poesía que, aunque le gustara, él mismo consideraba anacrónica[37].

Cervantes ironiza géneros poéticos que, sin embargo, no se expresan directamente en el *Quijote*, como fue el caso de «la antigua poesía heroica y novelesca» que en la cueva de Montesinos queda elocuentemente ridiculizada (Rivers: 1973: 134). Cervantes parecía consciente de que los gustos estaban cambiando y que la poesía épica perdía la pujanza que gozó tan solo unos pocos años antes, y quizás por eso puso en boca del Caballero del Bosque (II, 14) dos versos, aunque modificados y muy manidos, de *La Araucana* de Ercilla, con el fin de seguir sorprendiendo a don Quijote: «y tanto

[35] En la edición del *Quijote* se anota con acierto que el soneto «se apoya en Petrarca, *Canzoniere*, CCXVI» (Cervantes: 2004: 437).

[36] Los sonetos han sido comentados por Mata Induráin (2005); véase también F. Ynduráin (1985: 224), Amorós (1981: 710), Garrote (1996: 120).

[37] Son aclaratorias las palabras de Alatorre (2007: 451-452): «Es evidente que en 1615 sigue encariñado con esa glosa cuidadosamente trabajada en otros tiempos, y que la cree digna de salir al mundo en letra de imprenta. Sí, pero ese elogio tan enfático y desmesurado no procede de un coro de lectores de 1615, sino del corazón y del cerebro de un caballero que vive en otros tiempos, porque está loco. Hay en Cervantes la ancha sonrisa del poeta que ve sus versos como pedazos del alma, y también la sonrisa leve de la añoranza; pero las dos sonrisas son una sola: la sonrisa de la ironía».

el vencedor es más honrado / cuanto más el vencido es reputado» (Cervantes: 2004: 802)[38].

Modernidad en la poesía del *Quijote*

La cercanía con los poetas de la primera generación barroca, sobre todo con Góngora, se produce, a mi juicio, sobre todo por la asimilación que Cervantes hizo de su labor poética. De la misma forma que Cervantes había entendido que Garcilaso había creado una lengua poética clásica y había marcado las pautas para la configuración de un sistema poético español, también comprendió que Luis de Góngora destruyó esa clásica unidad poética renacentista que constreñía excesivamente la creación poética a unos límites que impedían la libre comunicación que exigían los nuevos tiempos. El caso es que Cervantes también tomó a Góngora como modelo poético, pues reutilizó, aunque modificado, el famoso verso «en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada» del poema «Mientras por competir con tu cabello», de 1582, que Cervantes incorpora en el soneto *Del burlador, académico argamasillesco, a Sancho Panza*: «y al fin paráis en sombra, en humo, en sueño!» (Cervantes: 2004: 651)[39]. Parece evidente que Cervantes tenía que conocer las nuevas pautas que estaba adquiriendo la poesía satírico burlesca, cuya dignidad estética le venía de la pluma de Góngora y Quevedo principalmente. El romance de Góngora «Murmuraban los rocines», que había compuesto en 1593, pudo haber sido una de las fuentes de inspiración para el *Diálogo entre Babieca y Rocinante* que recoge el genial soneto de los preliminares del *Quijote* de 1605 (Cervantes: 2004: 35-36)[40]. El texto cervantino es uno de los poe-

[38] No es necesario recordar que en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote se salvan de la quema *La Araucana* de Ercilla, junto a *La Austriada* de Juan Rufo y *El Monserrat* de Cristóbal Virués, lo que evidenciaba el aprecio de Cervantes por la poesía épica. Para Domíngez Caparrós (2007: 186), la inclusión de los versos «se trata de un ejemplo de intertextualidad con función sentenciosa, cuyo valor es semejante al de un refrán», lo que incidiría en el sabor anacrónico de la cita.

[39] Alatorre (1990b) había señalado la huella del verso gongorino en este soneto del *Quijote* y advertía de que «debemos guardarnos de ver una argamasillesca ridiculización de Góngora (hay muchas y claras señales de que Cervantes lo admiraba)».

[40] Carreira (1998, I: 590) ya señaló que el romance de Góngora fue imitado por Cervantes («pudo inspirarle uno de los sonetos preliminares del *Quijote*, en forma de "Diálogo entre Babieca y Rocinante", e incluso el mismo *Coloquio de los perros*»), Quevedo («Tres mulas de tres doctores» –cuyo eco también se observa en el soneto cervantino– y «Debe de haber ocho días»; y «de modo menos próximo», «Mirábanse de mal ojo» y «Tocose a cuatro de enero»), Polo de Medina («Cuando a aquel amante a quien»), Gregorio de Matos y algún anónimo. Véase también Rey Hazas (2005), quien señala otras posibles influencias de Góngora en Cervantes. No se trata de reducir erróneamente a Cervantes a simple seguidor de Góngora, porque, como señaló Rivers (1973: 134), Cervantes «era iniciador de la nueva corriente barroca», y además sus sonetos burlescos encontraban antecedentes italianos.

mas que el autor introdujo al final del *Quijote* de 1605 y que puso en boca de los académicos de Argamasilla, reflejando con esa estrategia, entre otras cosas, una burla de las prácticas literarias de las academias[41]. Resulta muy sugerente el juego cervantino de relacionar estos poemas con los de los «Preliminares». Aparte de que las parodias y burlas de las academias literarias se convirtieron en un motivo bastante tópico en la época, lo cierto es que a Góngora (1981: 533-535) también se le atribuyó un soneto burlesco sobre el asunto: «Señores académicos, mi mula»[42]. Por otra parte, puede decirse que estos poemas reflejan la riqueza poética de Cervantes, pues en ellos aparece la burla o inversión de no pocos registros poéticos (temas, géneros, motivos, recursos expresivos, etc.): el sentido burlesco aumentado por el uso pedantesco de un latín que recuerda a los poemas en latín macarrónico tan trillado en justas y parodias académicas; los errores que destacan el fin burlesco (como situar a don Quijote en Sierra Negra, y en Aranjuez); inversión de tópicos petrarquistas (la *descriptio*); parodia del *tempus fugit* y de los linajes caballerescos; empleo de neologismos e italianismos; alusiones mitológicas, geográficas, literarias, etc. que sirven para evidenciar la aparente competencia de los poetas académicos; fórmulas lingüísticas propias de la poesía funeral; uso del soneto con estrambote que subraya el fin burlesco; etc.

Pero no podemos olvidar que esos sonetos de los académicos de Argamasilla (o las décimas de cabo roto de «Urganda la desconocida» que abren la serie de los «Preliminares») son también o representan una burla de su propia obra. La burla de sí mismo o la autoparodia era una práctica literaria que se frecuentó en la poesía áurea. Góngora ofreció incluso un retrato burlesco de sí mismo, que se puede considerar uno de los primeros autorretratos paródicos de la literatura castellana: «Ahora que estoy despacio», de 1588 (Góngora: 1998, I: 441-452)[43], junto a su romance burlesco «Hanme dicho, hermanas»,

[41] Parece que Cervantes conocía muy bien el mundo de las academias literarias, pues debió de participar en la Academia Ochoa de Sevilla, donde se dirigió una sonetada contra Lope a su llegada a la capital hispalense. También participó en la Academia Selvaje de Madrid que se hallaba muy cerca de su casa madrileña.

[42] Es muy probable la autoría de Góngora, pues casi todos los manuscritos *integri* que recogen su obra y las ediciones impresas le atribuyen el soneto. En lo que no se ponen de acuerdo es en su vinculación a una academia concreta, pues algunos testimonios lo relacionan con una cordobesa y otros con una madrileña.

[43] Sobre el romance véase también Bonilla Cerezo (2011); y sobre su influencia cervantina, Jammes (1987: 161-162) subrayó la huella del romance en los inicios de la Segunda parte del *Quijote*, refiriéndose a las conversaciones sobre literatura o política del caballero con el cura, el barbero y el bachiller Sansón Carrasco; Lapesa (1971: 228-231) había señalado que resultaba común en Góngora y Cervantes la idealización de la vida rural, en clara resonancia del menosprecio de corte y alabanza de aldea, plasmada en este romance gongorino y en las figuras de don Quijote y del caballero del verde gabán; y Rey Hazas (2005: 1181-1184) observa también algunas diferencias entre los personajes de los textos citados.

de 1587 (Góngora: 1998, I: 419-439). Cervantes continuó esa autoburla en la canción de Altisidora (Blecua: 1970). Tal vez no debamos perder de vista que el *Quijote* pudo ser el primer mito literario que se constituyó como mito en su propia obra, por lo que cobra, si cabe, más relevancia la burla cervantina de su mito en su misma novela, como se aprecia en los poemas mencionados. Pues bien, en el sentido de la parodia de los mitos Góngora legó los primeros testimonios de la parodia mitológica elevada a categoría estética, en los romances dedicados a dos mitos que le resultaban muy queridos, como el de Hero y Leandro (1589) y sobre todo el de Píramo y Tisbe (1604)[44].

Además, se han señalado otros ecos de la poesía gongorina en el *Quijote* (Carrasco: 1994), como el paralelismo externo entre el protagonista de las *Soledades* y don Quijote[45], que se aprecia de forma más concreta, tal vez, en el canto del peregrino elogiando la vida de los cabreros, el pasaje del «Bienaventurado albergue» (I, vv. 94-135), que resulta muy similar al canto de la Edad de Oro que don Quijote pronuncia ante unos cabreros (I, 11). El episodio de las bodas de los labradores en las *Soledades* también podría tener un claro eco en las bodas de Camacho, donde don Quijote y Sancho son guiados hacia el lugar de las bodas. Las celebraciones con sus comidas, regalos, bailes, juegos, etc. resultan muy parecidas y evidencian, también a su manera, la alabanza de aldea. Sancho alaba a la campesina como también hizo el peregrino[46]. Quizás otras concordancias se producen en los paseos en barca de los dos personajes, el peregrino y don Quijote, en el encuentro con una partida de caza, o en la visión del palacio/castillo, común a ambas obras (*Quijote* II, 29-30; *Soledad II*, vv. 677 ss.).

También pudo haber leído el soneto *A la Arcadia de Lope de Vega Carpio* que escribió Góngora en 1598 (2000, I: 625), donde se burla del mismo motivo, las diecinueve torres del escudo que el Fénix hizo estampar en su obra para aparentar un linaje nobiliario, pues Cervantes se burló del mismo asunto en los vv. 31-40 de las décimas de cabo roto de «Urganda la desconocida», donde parodiaba unos versos de Domingo de Guzmán contra fray Luis de León, al tiempo que parodiaban unos versos anónimos que se burlaban de los romances de Belardo, máscara de Lope de Vega[47].

---

[44] Un mito que –como se ha comentado– Cervantes también trató con cierto tono paródico y que pudo tener influencia gongorina.

[45] Beverley (1979: 36) también había identificado el peregrino de las *Soledades* con don Quijote, que representan «una estrategia de invención, un vehículo para la creación de un discurso *posible* en un momento histórico en que todo modelo y todo canon se ha hecho súbitamente anticuado y ya no sirve para representar las contingencias y contradicciones personales del escritor, mucho menos el contorno y el significado de su cultura».

[46] Para Lapesa (1971: 239) no se puede comparar la boda de las *Soledades* con las de Camacho «por tratarse de términos esencialmente heterogéneos. Góngora opera en el plano de la belleza imaginaria, intemporal y utópica, objeto de contemplación; Cervantes en el plano de la vida real, encuadrada en tiempo y lugar concretos, hecha de acción y conflicto».

[47] Como se anota en el *Quijote*, I, pp. 23-24.

Por otra parte, resulta interesante comprobar cómo Cervantes se nos muestra en su gran obra con una extraordinaria capacidad innovadora. Así lo demuestra cuando incorpora la *Canción desesperada* de Grisóstomo que procedía de la tradición italiana y que era prácticamente desconocida en la tradición poética española. La *Canción desesperada* presentaba, desde el punto de vista métrico, cierta originalidad, pues no se conocía en nuestras letras una canción compuesta por estancias formadas solo por versos endecasílabos con el siguiente paradigma: *ABCABC C DEEDFFGHG*.

En el mismo sentido, comprobamos cómo el viejo Cervantes se vinculó con los jóvenes poetas barrocos, como Góngora y sobre todo Quevedo[48], que tendría veinticinco años, al incorporar en el *Quijote* una letrilla que fue uno de los géneros poéticos emblemáticos en la poesía barroca, sobre todo porque dio cauce a un caudal enorme de poesía satírico-burlesca. Se trata del poema que don Quijote escribió a Dulcinea (I, 26), donde se subraya el tono paródico de la penitencia del hidalgo en Sierra Morena; además, la estrofa usada, la copla de arte real rematada con un verso quebrado, es una composición arcaica que enfatiza, si cabe, la anacrónica situación y condición de don Quijote. El tono burlesco del poema se hace más enfático gracias a que la rima (ya de por sí burlesca: -*ote*) destaca a los enamorados, a «don Quijote» («escote», «pipote», «cogote») y a Dulcinea (en el verso quebrado «del Toboso») (Montero Reguera: 2006: 57). Cervantes bien pudo haber recibido la influencia del romance consonante «Despuntado he mil agujas» (1998, II: 19-28) que Góngora había compuesto en 1596 que le ofrecía en sus 84 octosílabos una gran variedad de rimas en -*ote* (Domínguez Caparrós: 2007: 212).

La experimentación métrica, que fue tan del gusto de los poetas barrocos, también dejó su impronta en el viejo Cervantes[49]. Tal vez, inspirado en esa continua innovación y experimentación poética, Cervantes compuso el que ha sido considerado el primer ovillejo de la poesía castellana[50], y que son los ver-

[48] «Curiosamente, de entre los poetas contemporáneos –dice Montero Reguera (2006: 61)– sólo hay una cita: los dos versos "con chilladores delante / y envaramiento detrás" proceden de la jácara de Quevedo que empieza "Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán"».

[49] Así lo había señalado Montero Reguera (2006: 55): «En ocasiones, Cervantes se muestra pionero a la hora de ensayar un determinado tipo de estrofa, como el ovillejo y, en menor medida, las décimas de cabo roto, recurso jocoso que se popularizó en los primeros años del siglo XVII; por otra parte, es cultivador ejemplar del soneto con estrambote». También Domínguez Caparrós (2007: 208-209) subrayó que Cervantes «es autor amante de la innovación técnica, y su nombre está indisolublemente unido, en la historia de la métrica, a tres formas novedosas del momento: el soneto con estrambote, los versos de cabo roto y el ovillejo». No olvidemos que fue Góngora el poeta que rebasó los límites de la silva, cuya trayectoria había comenzado para la poesía española en los compases de los primeros años del XVII, pero fue Góngora quien de forma decidida llevó la extensión habitual de la silva (que apenas había rebasado los 200 versos) hasta los 1.091 de la *Soledad primera* y los 976 de la *Soledad segunda*.

[50] Como se anota en el *Quijote* (2004: 330-331). Véase Domínguez Caparrós (2002: 147-150; 2007: 210-212).

sos que don Quijote y Sancho oyeron cantar a Cardenio (I, 27). Una estrofa que será imitada por algunos poetas áureos hasta que en la otra orilla del Atlántico la empleara Sor Juana Inés de la Cruz (Alatorre: 1990). El poema muestra una serie de rasgos manieristas, como los paralelismos y la correlación. Y con ese mismo impulso lo vemos usar la décima de cabo roto –ya comentada– que emplea en los poemas preliminares del *Quijote* de 1605, un cauce estrófico que había sido puesto en circulación por Alonso Álvarez Soria en 1603[51], es decir, cuando Cervantes estaba escribiendo su obra. En ese ámbito de la experimentación, también resultaba decisiva la aportación gongorina, junto a otros poetas áureos, que introdujeron estribillos formados con versos endecasílabos, en composiciones poéticas escritas en octosílabos[52]. También Cervantes siguió esas mismas pautas de innovación que marcaban la senda del *Romancero nuevo*, y en el *Quijote* nos brindó un romance con estribillo endecasilábico (II, 57)[53], el romance segundo de Altisidora, «Escucha, mal caballero» (Cervantes: 2004: 1191-1193). Y, desde luego, no puede obviarse que Cervantes se sumó a la moda de componer sonetos con estrambote, como hiciera en 1598 en el mencionado soneto dedicado al túmulo de Felipe II en Sevilla, y en el «caprichoso» soneto (Cervantes: 2004: 650-651) que apareció entre los poemas de los académicos de la Argamasilla escritos en el pergamino hallado en la caja de plomo al final de la Primera parte del *Quijote* (I, 52)[54]. Cervantes aventajaría a Góngora en el empleo del soneto con estrambote, pues el poeta cordobés solo lo compuso en una ocasión, «Dulce arroyuelo de la nieve fría» (2000, I: 529), cinco años más tarde de la publicación de la Segunda parte del *Quijote*, con motivo de la consumación matrimonial de los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón el 25 de noviembre de 1620.

A modo de conclusión

Este breve repaso por las presencias poéticas en el *Quijote* nos ha permitido comprobar cómo se daban cita en sus páginas todas las corrientes o sistemas poéticos que había heredado desde la antigüedad clásica, pasando por la tradición de raíz hispánica, la tradición renacentista y la nueva generación de poetas barrocos, de manera que lo viejo y lo nuevo convivían en feliz mixtura porque todo era reinterpretado de un modo radicalmente novedoso.

[51] *Quijote*, I, p. 30, en nota. Domínguez Caparrós (2007: 210).

[52] Como hizo el joven poeta cordobés en varios romances desde 1581, «En el caudaloso río», en 1583 «La desgracia del forzado», en 1601 «En tanto que mis vacas», en 1602 «¡Oh cuán bien acusa Alcino», en 1610 «Apeose el caballero», y en 1614 «Contando estaban sus rayos» (1998, I: 225-229 y 277-281; 1998, II: 63-66, 67- 70, 209-222 y 305-312).

[53] Véase Navarro Tomás (1972: 288-291), Domínguez Caparrós (2002: 102-110).

[54] Véase Domínguez Caparrós (2007: 209).

Igual que se ha afirmado que el *Quijote* es un libro de libros y que en él se hallan todas las formas narrativas, también se podría decir en relación con su poesía que contiene todas las formas (géneros, estilos, tonos, metros, cauces estróficos, etc.) de toda la trayectoria poética española, que, dispuestas ahora de manera distinta –como es su incardinación en un discurso narrativo que progresa aunque sea de forma zigzagueante–, adquieren una nueva significación, pues su sentido pleno, que va más allá de su valor *elocutivo*, se alcanza al examinar cada texto desde una múltiple perspectiva incluida en su marco comunicativo[55], con lo que Cervantes está intensificando el carácter fictivo de la poesía al insertarla en un marco novelesco absolutamente renovado.

Parece evidente que Cervantes está introduciendo una ampliación de orden narrativo en gran parte de los géneros poéticos que incluye en su novela (romance, ovillejo, canción, soneto, etc.), y de la misma forma, a la vez, estos géneros poéticos han sido sometidos a una transgresión o amplificación de sus códigos internos debido a la desintegración de los paradigmas literarios (petrarquesco, cancioneril, romanceril, neoclásico). De este modo, Cervantes está realizando una actualización y enriquecimiento del sistema poético que se adapta a una variedad situacional. No se puede olvidar que Cervantes incorpora, además, toda una serie de reflexiones metapoéticas que pretenden explicar no sólo su concepción acerca de la poesía, sino, en cierto sentido, también justificar teóricamente –aunque sin caer en la pedantería ni en la intelectualización del tratadista– su escritura poética[56]. Sin embargo, como suele ocurrir entre la teoría y la práctica literarias, en el caso cervantino también la primera va muy por detrás de la segunda, pues el pensamien-

[55] Donde «el saber literario de Cervantes» se convierte en un «magnífico ejemplo de conocimiento de uso literario, de lo que hoy llamamos pragmática» (Domínguez Caparrós: 2007: 216).

[56] El pensamiento de Cervantes sobre la poesía arranca de los preceptistas clásicos (Platón, Aristóteles y Horacio), italianos (T. Tasso, Pigna, Minturno, Cinthio, Castelvetro, etc.) y españoles (Sánchez de Lima, el Pinciano y Carvallo), si bien es cierto que no hay citas textuales ni tan siquiera referencias explícitas a ellos. Parece lógico pensar en el conocimiento que Cervantes tuvo de los autores españoles, pues sus preceptivas se publicaron en Alcalá (*El arte poética en romance castellano*,1580), Valladolid (*Philosophia antigua poetica*, 1596) y Medina del Campo (*Cisne de Apolo*, 1602), respectivamente. Además, algunas ideas se rastrean fácilmente en esas fuentes: así, en *El arte poética* vemos la tópica división de la poesía en «grave» y «baja», que Cervantes recrea en varias de sus obras, además de en el *Quijote*; la concepción idealista de la poesía (ciencia universal a la que todas las demás artes y ciencias rinden pleitesía) como una ciencia que iconográficamente se representa como una doncella que Cervantes repite en varias de sus obras, además de en el *Quijote* (*Quijote*, II, 16); o el enfrentamiento entre el carácter ideal de la poesía frente a la realidad mezquina y mercantil en la que caen no pocos poetas. La concepción idealista de la poesía tiene claros ecos de Carvallo (I, 123). Un largo recorrido crítico tiene su intento de equilibrar las clásicas dicotomías, como su adscripción al *ingenium* poético, que presupone el dominio del *ars*, o la finalidad hedonista que implicaba el provecho. Véase Riley (1973, 1989, 1989b).

to poético de Cervantes se halla estabilizado en el corpus teórico del XVI, donde no faltan las ideas tópicas sobre la poesía absolutamente idealizada y en contraste con los malos tiempos que corren para la lírica, pues a menudo se ve maltratada por poetastros que quieren aprovecharse de ella de forma mezquina. En el *Quijote*, más que la teoría, será la práctica poética cervantina la que acerque la poesía a la realidad contemporánea de su autor, es decir, quien actualice la concepción y práctica poéticas[57]. Así, vemos cómo desde el momento en que se incorporan poesías de inspiración popular, o se introducen poemas satírico-burlescos, por ejemplo, Cervantes está reivindicando tácitamente una concepción poética distinta a la de los teóricos renacentistas, y suscribiendo la necesidad de que la poesía responda fielmente a la exigencia de los nuevos tiempos y se identifique con esa nueva realidad social, con la vida.

Cervantes ya había planteado en *La Galatea* una reescritura interpretativa de la tradición, como lo evidenciaba su recuperación vital y poética de Garcilaso, Herrera, Hurtado de Mendoza, Francisco de Figueroa o fray Luis de León. En el mismo sentido, puede comprobarse cómo, veinte años después, Cervantes continúa con su reelaboración de la tradición poética, solo que a esos nombres hay que añadir otros que también recupera vital e intertextualmente, como la lírica popular, la tradición cancioneril, romanceril, Góngora, Quevedo, etc. Cervantes estaba inventando una nueva forma de hacer valer la literatura entre el individuo y la realidad de su tiempo. Los viejos modelos poéticos, desde la antigüedad clásica hasta los poetas de finales del XVI, ya no resultaban válidos por sí mismos en los nuevos tiempos, de modo que la forma de recuperarlos y hacerlos operativos era revivirlos en un contexto narrativo, y si además quería que coexistieran en la realidad social del XVII debían hacerlo en el marco de lo que resultó la primera novela moderna.

Resulta claro que Cervantes, lejos de encorsetarse y limitarse a la práctica poética de acuerdo con los preceptos canónicos, lo que hizo fue acomodar y actualizar los códigos poéticos a sus circunstancias vitales y literarias, es decir, enhebrar la poesía a su creación novelesca, de forma que actuó de múltiple manera: asimilando y sintetizando, en definitiva, renovando todos los registros poéticos que cultivó, ya que así pasaron a significar ahora de otro modo otra cosa distinta. El *Quijote* es la invención de la novela moderna, ahora ya carente de apellidos (pastoril, caballeresca, sentimental, etc.), que ha surgido para expresar de forma novedosa los nuevos tiempos y, desde la misma óptica, la poesía que habita en sus páginas (como sus ingredientes narrativos) procede de la tradición literaria, pero, desde una perspectiva glo-

[57] Esa ampliación de los límites teóricos de la poesía al ámbito de la realidad social, que termina implicando a la poesía popular, «asociada con el canto y el baile» se observa en *La Gitanilla*; y en el *Persiles* se aprecia la ampliación de dichos límites al ámbito de la vida, admitiendo sus vertientes más vulgares (Riley: 1973: 301-302).

bal, ahora significan algo diferente: el artificio de la ficción, de la máscara que usa el poeta alejándose de la acusada tendencia de ensimismamiento de los poetas y procurando reflejar desde la recreación de la tradición poética los distintos mundos que conviven en la novela. De la misma forma que la aparición de la novela moderna suponía la superación de los varios modos narrativos que eran inoperantes para expresar los nuevos tiempos, las tradiciones poéticas que aparecen en la novela o los sistemas poéticos de la tradición resultan inútiles en sí mismos para expresar los tiempos nuevos.

Parece que el fragmentarismo poético, la pluralidad y diversidad tonal, y la constante actualización y acomodación de todos los géneros poéticos, cauces métrico-estróficos y ámbitos temáticos, son los ingredientes que terminarán configurando el sistema poético español en esos años de convulsión y renovación poética que se viven de 1605 a 1615. La poesía del *Quijote* es un buen indicio de la modernidad de Cervantes como poeta, pues se nos muestra en una múltiple vertiente a través de distintas máscaras que le brindan los personajes de la novela, de forma que en su variada y distinta realización poética, o gracias a las diversas máscaras poéticas que adopta (como poeta enamorado con ecos cancioneriles o petrarquistas, como poeta popular o folclórico que compone canciones o coplas, como poeta mitológico, como poeta de academia, etc., etc.), Cervantes está mostrándose como un poeta fingidor, como un poeta que ha asumido las distintas corrientes y tradiciones poéticas que convivían en su tiempo. Pero es que, además, la poesía del *Quijote* refleja la síntesis literaria que se está realizando en el sistema poético español y la experimentación constante que se está llevando a cabo.

En este sentido, hay muchos paralelismos entre el Cervantes poeta y su admirado Góngora, pues ambos se esconden siempre tras la mirada escéptica, burlona, y desengañada de sus máscaras. A Garcilaso ahora lo admira como a un clásico, como a una reliquia poética a la que homenajea, pero que tristemente no le es válida para expresar esos tiempos amargos que, entre burlas y veras, aparecen en los versos de Luis de Góngora, cuya experiencia vital e histórica le resulta cercana, y cuyos ecos poéticos (sin estridencias ni demasías verbales) se cifran en la poesía del *Quijote*.

JUAN MATAS CABALLERO
UNIVERSIDAD DE LEÓN

BIBLIOGRAFÍA

ALADRO-FONT, Jorge y Ricardo RAMOS TREMOLADA. (1996) «Ausencia y Presencia de Garcilaso en el *Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 16.2. 89-106.

ALTAMIRANO, Magdalena. (1997) «El Romancero en la primera parte del *Quijote*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 45. 321-336.

ALATORRE, Antonio. (1990) «Perduración del ovillejo cervantino». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXVIII. 643-674.

ALATORRE, Antonio. (1990b) «Un soneto de Góngora». *Estudios. Revista del Instituto Tecnológico Autónomo de México* (Univ. Autónoma de México). 21. 7-34. Consultado en línea (23 de abril de 2016): http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras21/textos1/sec_1.html.

ALATORRE, Antonio. (2007) *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México D. F. El Colegio de México.

ALONSO ASENJO, Julio. (2000) «*Quijote* y romances: uso y funciones». *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*. Rafael Beltrán (Ed.). Valencia. Universidad de Valencia. 25-66.

ALONSO MIGUEL, Álvaro. (2008) «La "canción desesperada" de Cervantes: cancioneros, modelos italianos y sensibilidad romántica». *Cervantes y su tiempo*. I. J. Matas Caballero y J. Mª Balcells Domenech (Eds.). León. Universidad de León. 109-121.

AMORÓS, Andrés. (1981) «Los poemas de *El Quijote*». *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid. Edi-6. 707-716.

BAEHR, Rudolf. (1981[2reimpr.]) *Manual de versificación española*. Madrid. Gredos.

BEMBO, Pietro. (1966) *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*. Edición de Carlo Dionisotti. Torino. Utet.

BEVERLEY, John. (1979) «Introducción» a Luis de Góngora, *Soledades*. Madrid. Cátedra. 9-68.

BLECUA, Alberto. (2001) «Cervantes historiador de la literatura» [1997]. *Silva Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (Coords.) Madrid. Castalia. 87-97.

BLECUA, José Manuel. (1947) «Garcilaso y Cervantes». *Cuadernos de Ínsula, I. Homenaje a Cervantes*. Madrid. Ínsula. 141-150.

BLECUA, José Manuel. (1970) «Corrientes poéticas en el siglo XVI» [1952]. *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid. Gredos. 11-24.

BONILLA CEREZO, Rafael. (2011) «"Ahora que estoy de espacio": nueva lección de un romance de Góngora». *Studi sul Romancero nuevo*. Paolo Pintacuda (Ed.). Bari. PENSA Multimedia. 47-86.

CABELLO PORRAS, Gregorio. (1981) «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (la serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)». *Analecta Malacitana*. vol. 4. 1. 15-34.

CABELLO PORRAS, Gregorio. (2004) *Barroco y cancionero. El «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas*. Málaga. Universidad de Málaga-Universidad de Almería.

CARRASCO, Félix. (1995) «Cervantes y Góngora: labradores, cabreros y caballeros». *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (II-CINDAC). Napoli 4-9 de abril de 1994*. Giuseppe Grilli (Ed.). Napoli. Istituto Universitario Orientale. 405-418.

CARREÑO, Antonio. (1979) *El romancero lírico de Lope*. Madrid. Gredos.

CERVANTES, Miguel de. (1991) *Viaje del Parnaso y Poesías sueltas*. Elías L. Rivers (Ed.). Madrid. Espasa, Clásicos Castellanos.

CERVANTES, Miguel de (2013). *La gitanilla*. Edición de José Montero Reguera. Madrid. Clásicos EDOBNE.

CERVANTES, Miguel de. (2004) *Don Quijote de La Mancha*. Francisco Rico (dir.). Barcelona. Instituto Cervantes, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.

CHEVALIER, Maxime. (1990) «Cervantes frente a los romances viejos». *Voz y Letra*. I. 191-196.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio. (1993) «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. LXIX. 53-85.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2002) *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2007). «Los versos del *Quijote*» y «Sentidos de la métrica de Cervantes». *Nuevos estudios de métrica*. Madrid. UNED. 183-200 y 201-216.

EISENBERG, Daniel (1987). «La biblioteca de Cervantes». *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*. Barcelona. Quaderns Crema. II. 271-328.

FANCONI VILLAR, Paloma. (1995) «La narratividad en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 13. 131-141.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. (1995) «El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro». *Bulletin Hispanique*. 97. 2. 465-492.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. (1999) *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*. Madrid. Gredos.

GARCILASO DE LA VEGA. (1995) *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros, y estudio preliminar de Rafael Lapesa. Barcelona. Crítica.

GARROTE BERNAL, Gaspar. (1996) «Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*». *Dicenda*. 14. 113-127.

GÓNGORA, Luis de. (1981) *Sonetos*. Edición de Biruté Ciplijauskaité. Madison. The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

GÓNGORA, Luis de. (1998) *Romances*. Edición de Antonio Carreira. Barcelona. Quaderns Cremà. 4 vols.

GÓNGORA, Luis de. (2000) *Obra poética. I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*. Edición de Antonio Carreira. Madrid. Biblioteca Castro.

GÓNGORA, Luis de. (2001) *Letrillas*. Edición de Robert Jammes. Madrid. Castalia.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael. (1988) «Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro». *Criticón*. 44. 25-54.

JAMMES, Robert. (1987) *La obra poética de don Luis de Góngora* [1969]. Madrid. Castalia.

LAPESA, Rafael. (1971) «Góngora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes». *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid. Gredos. 218-241.

LOPE DE VEGA. (1998) *Rimas humanas y otros versos*. Edición de Antonio Carreño. Barcelona. Crítica.

MATA INDURÁIN, Carlos. (2005) «Del amor y la amistad en la primera parte del *Quijote*: los sonetos de Cardenio y Lotario». *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*. Chul Park (Coord.). Universidad de Hankuk. 147-161.

MENA, Juan de. (1989) *Obras completas*. Edición, introducción y notas de M. Á. Pérez Priego. Barcelona. Planeta.

MONTERO PADILLA, José. (2004) «El barrio de los escritores: la calle del León». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. XLIX. 625-637.

MONTERO REGUERA, José. (1999). «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (Esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. XXXIX, pp. 313-336.

MONTERO REGUERA, José. (2001) «El primer garcilasista». *500 años de Garcilaso de la Vega*, Alcalá de Henares: Centro Virtual del Instituto Cervantes, http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/ anotaciones/montero_reguera.htm.

MONTERO REGUERA, José. (2003) «Los preliminares del *Persiles*: estrategia editorial y literatura de senectud». Jean Pierre Sánchez (Coord.). *Lectures d'une oeuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Nantes. Éditions du Temps. 65-78.

MONTERO REGUERA, José. (2004) «*Entre tantos adioses*: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*». *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 1/5 de septiembre de 2003)*. Alicia Villar Lecumberri (Ed.). Palma de Mallorca. Asociación de Cervantistas. vol. I. 721-735.

MONTERO REGUERA, José. (2004) «"Poeta ilustre o al menos manifico". Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en *El Quijote*». *Anales Cervantinos*. XXXVI. 37-56.

MONTERO REGUERA, José. (2005) «A partir de dos sonetos del *Quijote*: estructura y ritmo del endecasílabo cervantino». *Ínsula*. 700-701. 35.

MONTERO REGUERA, José. (2006) *Materiales del Quijote: la forja de un novelista*. Vigo. Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións.

MONTERO REGUERA, José. (2011) «Heterodoxias poéticas cervantinas. (Prolegómenos para una edición crítica de la poesía de Miguel de Cervantes)». *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Carmen Rivero Iglesias (Ed.). Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 245-271.

MONTERO REGUERA, José. (2011b) «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina». *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. C. Strosetzki (Ed.). Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 629-639.

MONTERO REGUERA, José. (2013) «Cervantes, robador de palabras. Una pequeña bibliografía», *Parole Rubate / Purloined Letters*. Fascicolo n. 8 / Issue no. 8 – Dicembre. http://www.parolerubate.unipr.it.

MONTERO REGUERA, José. (2013b) «*La gitanilla:* una rei-vindicación de la poesía», *Ínsula*. 799-800. 34-36.

MONTERO REGUERA, José, Fernando Romo Feito, Macarena Cuiñas Gómez, Cristina Collazo Gómez y Alexia Dotras Bravo. (en prensa) «La edición de la poesía de Miguel de Cervantes». En: Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (Eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo. Fundación María Cristina Masaveu Peterson.

MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal. (1955) *Obras. I. Poesías inéditas*. Edición de Guillermo Díaz-Plaja. Madrid. RAE.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. (1972[3]) *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid. Guadarrama.

OLAY VALDÉS, Rodrigo. (2013) «Reconsideración de la poesía cervantina: los defectos métricos y estilísticos de Cervantes». *Anales Cervantinos*. XLV. 293-324.

OSUNA, Rafael. (1966) «Dos notas sobre Cervantes y Góngora». *Revista de Literatura*. XXX. 75-79.

OSUNA, Rafael. (1981) «Una parodia cervantina de un romance de Lope». *Hispanic Review*. 49. 87-105.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2003) *La poesía de Lope de Vega*. Madrid. Ediciones del Laberinto, Colec. Arcadia de las Letras.

PERCAS DE PONSETI, Elena. (1975) «Glosa y soneto de don Lorenzo». *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos del «Quijote»*. Madrid. Gredos. vol. II. 375-378.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016). «Cervantes y el epitafio heroico». *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. Paris. Éditions Hispaniques. 143-174.

PRIETO, Antonio. (1986) *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*. Madrid. Cátedra.

REY HAZAS, Antonio. (2005) «Cervantes y Góngora. Segundo acercamiento: de romances y otros textos». *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villa-*

nueva. Pedro Manuel Piñero Ramírez (Coord.) vol. 2. Sevilla. Universidad de Sevilla. 1175-1190.

RILEY, Edward C. (1973) «Teoría literaria». *Suma Cervantina*. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (Coords.). London. Tamesis. 293-322.

RILEY, Edward C. (1989) *Introducción al Quijote*. Barcelona. Crítica.

RILEY, Edward C. (1989b) *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid. Taurus.

RIVERS, Elias L. (1973) «*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas». *Suma Cervantina*. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (Coords.). London. Tamesis. 119-146.

RIVERS, Elias L. (1983) «Cervantes y Garcilaso». *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid. Gredos. 565-570.

RIVERS, Elias L. (1995) «Cervantes, poeta serio y burlesco». *Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 211-224.

ROMO FEITO, Fernando. (2012) «Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*», *Anales Cervantinos*. XLIV. 133-158.

SÁNCHEZ, Alberto. (1991) «Don Quijote, rapsoda del Romancero viejo». *On Cervantes. Essays for L. A. Murillo*. Newark, DE. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. 241-262.

SÁNCHEZ, Alberto. (1998) «Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*. XXXIV. 9-22.

YNDURÁIN, Francisco. (1985) «La poesía de Cervantes: aproximaciones». *Edad de Oro*. IV. 211-235.

Enrique Mijares Verdín
El lector. Menard del tercer milenio
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 349-365

EL LECTOR. MENARD DEL TERCER MILENIO

Non omnis moriar

> Nuestro siglo ha perdido, entre otras cosas, el arte de la lectura. Hasta el siglo dieciocho este arte era múltiple. Quienes leían un texto recordaban otro texto invisible, la sentencia clásica o bíblica que había sido su fuente y que el autor moderno quería emular y traer a la memoria. Quevedo quería que el lector de los versos «Huya el cuerpo indignado con gemido / debajo de las sombras», pensara en el fin de la *Eneida:* «*Vitaque cum gemitu fugir indignata sub umbras*» (Borges: 1982: 11).

De esos seres destinados a permanecer en el inconsciente colectivo más allá de los registros de la memoria, la trascendencia de Miguel de Cervantes Saavedra radica no en el hallazgo fortuito de la creación literaria, sino en el desencadenamiento de las fuerzas telúricas de la naturaleza humana, en las cuales se ponen de manifiesto así su multiplicidad como su polisemia. Si hasta el momento de esa epifanía liberadora, el canon establecido consistía en una linealidad en la que todas las cosas seguían la regla de oro de causa y efecto, su virtualización del mundo generó un paradigma en perpetua irradiación, ese en el cual no hay origen ni finalidad, sino permanente transformación.

En el inicio era el caos y ocurrió un colosal *big-bang* ocasionado por *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* para que se hiciera evidente la expansión universal no únicamente de la novela moderna sino de la literatura toda y más aún de la reflexión del ser humano en su individual filosofía.

Individual en el sentido que entiende Amin Maalouf la identidad:

> Todos los seres humanos, sin excepción alguna, poseemos una identidad compuesta; basta con que nos hagamos algunas preguntas para que afloren olvidadas fracturas e insospechadas ramificaciones, y para descubrirnos como seres complejos, únicos, irremplazables. Es exactamente eso lo que caracteriza la identidad de cada cual: compleja, única, irremplazable, imposible de confundirse con ninguna otra (Maalouf: 2013: 30).

La relatividad einsteiniana también particulariza, es decir, diversifica única e intransferible la identidad, esa suma de pertenencias que privilegia el punto de vista del observador para virtualizar el mundo que le rodea, en el cual está inserto y sin cuya sinergia ningún estilo literario y por ende ninguna literatura existiría, porque es la recursividad entre espectador-lector lo que hace posible que el libro –objeto-texto-imagen– viaje por la máquina del tiempo y discurra inédito cada vez que se encuentra con una nueva/otra mirada.

En una época de comunicación electrónica instantánea y global, resulta lo más natural y cotidiano enterarnos en vivo, de inmediato y sin cortapisas, de lo que ocurre en los lugares más recónditos del planeta. Merced a la navegación por el ciberespacio, podemos virtualmente presenciar en vivo los bombardeos en medio oriente, las controversias que los éxodos migratorios ocasionan en todo el orbe y las dramáticas consecuencias del calentamiento global, aunque nada o muy poco podamos hacer para remediar o al menos paliar sus efectos. De modo que tal vez no nos parece asombroso que en los umbrales del siglo diecisiete una novela como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* haya logrado una divulgación por todo el orbe entonces conocido, que ya quisieran los *best-sellers* actuales.

El anacronismo permite asimilar el ejemplo de las redes sociales a ese fenómeno de fama inusitada, al grado de hacer factible considerarlo un fenómeno «viral» cuyos efectos perduran más allá de los pocos minutos de popularidad preconizados por MacLuhan, puesto que le han otorgado permanencia de eternidad a su autor.

Nada más lógico a la luz de la influencia irrefutable de ese texto paradigmático para la narrativa universal; después de todo, se trata de un libro que replantea la literatura, que rompe cánones e inaugura el hipertexto como modelo irradiante de la novela moderna.

> Como Barthes, Michel Foucault concibe el texto en forma de redes y enlaces. En *La arqueología del saber* afirma que «las fronteras de un libro nunca están claramente definidas» ya que se encuentra «atrapado en un sistema de referencias a otros libros, otros textos, otras frases: es un nodo dentro de una red […], [una] red de referencias». Barthes y Focault describen el texto, el mundo de las letras, y las relaciones de poder que implican, en términos que también pueden aplicarse al campo del hipertexto informático (Landow: 2009: 25).

La novela moderna nace, no en un lugar de La Mancha, sino en una cronología histórica de vastedad ignota, de distancias indomeñables, todavía no sometidas a cartografía confiable alguna; un momento proclive a la dilación en las vías de comunicación y a una cortedad de perspectiva capaz de generar los peores malentendidos. No obstante, lejos de apelar a una generación espontánea de aparición mágica, dicha novela moderna es producto de un imprescindible proceso evolutivo, darwiniano, en el que confluyen las carac-

terísticas individuales e intransferibles del creador, ese contexto de pertenencias, imbricación de saberes, razonamiento de lecturas, apropiación del entorno, reflexión ideológica, condiciones de factura personal correspondientes tanto a la forma –lenguaje, género, estilo, estructura– como al fondo –momento histórico, sinergia social, corrientes filosóficas en uso– que constituyen el carácter, el sentido y la factura de una producción literaria de tal magnitud.

Tema, propósito y estructura jamás surgen de la nada por mucho que el creador aspire a la originalidad. Toda genialidad radica en el proceso alquímico que, merced a una laboriosa investigación, mezcla los elementos de una tabla periódica preexistente en busca del hallazgo al que todo acto creador aspira. Así, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, hipertexto sin orillas, existe y solo existe gracias a un caudal de antecedentes, referencias, experiencias, memorias. Esto es, dicha novela no existiría sin el concurso de una exhaustiva lectura de novelas de caballería, un acopio ingente de sabiduría extraído del refranero popular, una postura laica frente a la férrea condición religiosa, una minuciosa experiencia militar, un observar a detalle la compleja esencia y no únicamente la simple apariencia de los seres humanos, una virtualización conciliadora del entorno geográfico, cultural y político de esos campos poblados de gigantescos molinos de viento por entre los cuales el caballero de la triste figura cabalga a lomos de un espléndido Rocinante.

Es inconcebible, más que asombroso, el éxito rotundo que acompañó al *Quijote*, incluso antes de la fecha oficial de su aparición, porque, si bien su nacimiento está datado en Madrid 1605, su conocimiento público, su «arribo» de carne y hueso frente al mundo real, sucede el año anterior, así en manuscrito como en la caracterización que un actor hace del protagonista en un desfile que tiene lugar en Valladolid –diciembre 1604–, donde entonces residía Cervantes. Todavía nonato legal y bibliográficamente, el personaje literario Quijote da un salto descomunal, despega de la «virtualidad» de las páginas manuscritas, y aterrizar en la «realidad» teatral, representación carnavalesca, de las estrechas y laberínticas calles vallisoletanas.

Tránsito de palabra todavía no impresa a *dramatis personae*, una suerte de metamorfosis que emula el paso de lenta oruga a vuelo de esplendente mariposa y que pone en marcha el cúmulo de ilustraciones –de Gustavo Doré a Salvador Dalí, la obra toda de las artes visuales, pintura o escultura, televisión y cinematografía– que a lo largo de los siglos han multiplicado la imagen del ingenioso hidalgo manchego y, por ende, la condición eterna de Cervantes.

De esa manera, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* inaugura las innumerables lecturas que cotidianamente van actualizando no el acta de nacimiento de Cervantes a la celebridad clásica, sino su cédula de ingreso a la eternidad. Y no a la inmortalidad, puesto que incluso Quijote «muere». Es decir, la tradición académica –siempre dada a especular acerca de las verdaderas intenciones de los artistas– «supone» que Cervantes «decide» que Quijote «debe morir» al final de la legítima Segunda Parte, así sea aquella una muerte acorde con su «vida», esto es, el desenlace de una existencia literaria lineal, aristotéli-

ca, a fin de evitar que en el futuro próximo, o en el porvenir remoto, apareciera otro Avellaneda dispuesto a usurpar la identidad secreta del caballero de la triste figura para pergeñar otras tantas secuelas o precuelas apócrifas.

> El problema no consiste en preguntar: «si el hombre puede vivir siempre en el tiempo», sino en preguntar «si, al no morir del todo, la muerte corporal y la inmortalidad espiritual son las condiciones para realizar el cumplimiento de los fines supratemporales del espíritu.» Desde este punto de vista, la muerte, arrancándolo del tiempo, abre al espíritu la posibilidad de la actuación integral de la conciencia objetiva como integral actuación de toda la «humanidad» corporal y espiritual del hombre (Sciacca: 1959: 11).

El dilema ubica el asunto frente a la relatividad semiológica de los conceptos: ¿inmortalidad o persistencia, permanencia, inmanencia, notoriedad, celebridad, consagración, eternidad, perpetuidad? Es Sciacca quien se empeña en destacar la índole del tema espiritual, pasando por alto que está hablando de Quijote, un «ser» literario:

> El Don Quijote unamuniano, que se bate por el honor y la gloria y quiere morir por ellos y muriendo inmortalizarse, si no fuese inmortal en cuanto hombre, se encontraría en la condición ineluctable de aquel caballero de Ariosto «que seguía combatiendo y estaba muerto». Es cierto que la generación y las obras son índices de inmortalidad, pero no la constituyen: o el espíritu es inmortal por naturaleza o no lo es; en este último caso, su resistencia a la muerte es sólo resistencia al olvido (que es otra cosa) y su inmortalizarse es simplemente un perpetuarse (Sciacca: 1959: 7).

El solo intento de referenciar esas miradas plantea más preguntas que respuestas. La inagotable batería de análisis cervantinos se ha esmerado a lo largo de estos primeros cuatro siglos en establecer árboles genealógicos inamovibles, referencias hábilmente sustanciadas, ejercicios paródicos; cuando no en atribuir al manco de Lepanto responsabilidades relacionadas con lo que hoy se llama plagio y que entonces, en los albores de la originalidad a ultranza, eufemísticamente se denominaba parodia o *imitatio*.

Hay que precisar que todos ellos son recursos teóricos relacionados con estudios filológicos, influencias temáticas o estructurales, géneros y estilos literarios. Y considerar asimismo que se trata en esencia de la suma de pertenencias que constituyen la identidad única e irremplazable de Miguel de Cervantes Saavedra, puesto que toda identidad es hipertexto en constante transformación, de acuerdo al cúmulo de rasgos adquiridos en el devenir diario, que se van sumando a los mínimos trazos hereditarios, durante esa arrobada irradiación en la que discurre el pensamiento del creador literario que este año cumple cuatro siglos de haber fallecido, aunque mucho tiempo atrás habitaba ya en la eternidad, y sobre el cual, sin embargo, pesan densos argumentos contradictorios de copia, reproducción, eco o pura y simple imitación.

Cervantes *versus* Pasamonte: Un asunto de honor

Con el argumento de que bajo el pseudónimo Alonso Fernández de Avellaneda se oculta la identidad de Jerónimo de Pasamonte, Martín de Riquer recoge las especulaciones vertidas por Alain-René Lesage, quien publica en 1704 la versión francesa del Quijote de Avellaneda (Cervantes: 1704), en cuyo prólogo sostiene: «Si en estas dos segundas partes se encuentran algunas cosas que tienen entre sí semejanza, es bien fácil de juzgar quién ha copiado a quién; porque Cervantes compuso la suya mucho tiempo después de haberse publicado la de Avellaneda» (Riquer: 1972: 245).

Riquer toma lo anterior de la traducción que, de las palabras de Lasage, figura en la edición española del Quijote de Avellaneda, 1732, *Vida y hechos del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Madrid, a costa de Juan Oliveras, donde Isidro Perales y Torres, al redactar el preliminar «Juicio de esta obra», emite un comparativo de valor sobre las obras de Avellaneda y de Cervantes, juzgando superior en algunos aspectos el libro del primero, en tanto que hace hincapié en lo que abiertamente llama la imitación cervantina:

> Es prueba de todo lo dicho la misma segunda parte del Quixote de Cervantes, que imita y casi copia la de Avellaneda, con ser así que el mismo Cervantes dize, en el *Viaje del Parnaso*, que cederá a muy pocos en la invención; y que se cree tuvo motivo de pensarlo, y que en ninguna ocasión estuvo en su ánimo más apartado de ser imitador o copista que en la de componer su segunda parte (Riquer: 1972: 250).

Similar asunto de *imitatio* es abordado por Alfonso Martín Jiménez en una pormenorizada investigación que a la postre ha derivado en un extenso libro (2001) y en un sesudo artículo (2005), aparatos conceptuales ambos que, por el cúmulo apabullante de pruebas que aportan a la tesis central, no dejan lugar a dudas acerca de los cristales paralelos donde se confrontan recíprocamente así los autores como los textos.

Martín Jiménez no se contenta con presentar las pruebas que logra detectar respecto a la antelación en el tiempo del manuscrito que llama *Apócrifo*; no quiere correr el riesgo de que los académicos escépticos las consideraran escasas, así que abunda en ejemplos, contrastes y cruces. El material producto de su análisis es una formidable estiba de datos que sobrepasa todas las expectativas. Una vez establecido el hecho de forma contundente, los ejemplos se desbordan hacia derroteros que lindan con los giros de lenguaje y la retórica de la época, los lugares comunes de aparición, si no forzosa, sí plausible, en determinados pasajes y circunstancias, la simple coincidencia, o de plano en el obsesivo acopio de signos con la más leve sospecha de *imitatio*, así se trate del verbo *murmurar*, el sustantivo *murmuración* y el adjetivo *murmurador* empleado por los autores que le ocupan en los escritos objeto de su estudio.

Sin pretender contravenir el tema de la identidad y mucho menos el del conocimiento que tuvo Cervantes del manuscrito *Apócrifo*, a cuya previa cir-

culación atribuye Alfonso Martín Jiménez el abordaje y el proceso de escritura de la *verdadera* segunda parte del *Quijote*, sino justamente sustentada en su disertación y en la reconstrucción cronológica de los hechos planteada por él, se aborda la redacción de estos párrafos.

Es un hecho que Miguel de Cervantes y Jerónimo de Pasamonte coincidieron en la batalla de Lepanto en 1571, y hasta tal punto tuvieron conocimiento de su existencia mutua, que Pasamonte, en la redacción de su *Vida*, no duda en atribuirse la actitud heroica que en los «hechos reales» había mostrado Cervantes en el esquife, como consta en el testimonio del alférez Mateo de Santiesteban (1905: 349), citado por Alfonso Martín Jiménez.

> Quando se rreconosció el armada del Turco, en la dicha batalla nabal, el dicho Miguel de Cerbantes estaba malo y con calentura, y el dicho su capitán [Diego de Urbina] y este testigo e otros muchos amigos suyos le dixeron que, pues estaba enfermo y con calentura, que se estubiese quedo, abaxo en la cámara de la galera; y el dicho Miguel de Cervantes respondió que qué dirían dél, e que no hacía lo que debía, e que más quería morir peleando por Dios e por su Rey, que no meterse so cubierta, e que su salud. E así bio este testigo que peleó como valiente soldado con los dichos turcos en la dicha batalla en el lugar del esquife, como su capitán lo mandó (Martín Jiménez: 2001: 83).

En la cita anterior, Martín Jiménez identifica a Diego de Urbina como el capitán a cargo. Y es él mismo, quien, al revisar *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* (capítulo 16, p. 8), reconoce que, al «redactar» su biografía, Pasamonte «usurpa» el pasaje, lo torna «ficción propia» modificando únicamente la fecha, el lugar y, por supuesto, el protagonista.

> Año de 73 fuimos a tomar Tunes, y yo era soldado en el tercio de Nápoles, que el D. Miguel de Moncada fue reformado en él. Yo iba con una terrible cuartana, y mi capitán, D. Pedro Manuel, me quiso dejar en Mesina y en Palermo y en Trepana. Yo, por celo de la honra, no quise sino ir a la armada o morir. Y me acuerdo que el día que desembarcamos en el arenal de la Goleta con buena marea, me tenía la cuartana; y yo, armado con mi coselete y pica, con el terrible frío hacía crujir mis guazamalletas. El capitán, que me vio, me hizo subir del esquife. Yo dije: «¿Por qué?» El me dijo que me quedara con los malatos. Y yo me torné a arrojar al esquife. Y el alférez Holguín, mío, dijo: «Soldado tan honrado, déjenle ir» (Martín Jiménez: 2001: 82-3).

Aunque la versión definitiva, que consta de 60 capítulos, de la *Vida* de Pasamonte se publicó en 1605, los 38 primeros capítulos habían sido puestos en circulación en Madrid en 1593 y esta versión corta, sin duda, es la que, molesto por la «suplantación» de que Pasamonte lo hacía objeto, Cervantes toma en cuenta a la hora de redactar tanto el episodio de los galeotes I, 22,

en el cual, bajo el nombre de Ginés, retrata, enfatizándolos, los rasgos de Pasamonte, así los físicos: «al mirar metía un ojo en el otro», como los de conducta: «porque tenía aquel solo más delitos que todos los otros juntos [...] tan atrevido y tan grande bellaco [...] embustero.» Otro tanto hace Cervantes al redactar el robo del rucio I, 30: «deja mi asno, deja mi regalo, huye, puto, auséntate [...] No fueron menester tantas palabras ni baldones, porque a la primera saltó Ginés, y tomando un trote que parecía carrera, en un punto se ausentó y alejó de todos», y el pasaje del caballero cautivo. Alfonso Martín Jiménez cruza la cronología con la de los capítulos 13 al 17 de la *Vida de Jerónimo de Pasamonte* (Jiménez: 2001: 8-9).

Nada más lógico que Cervantes, hombre de letras al fin, optara por una «revancha» literaria a fin de dirimir un asunto que no revestía la importancia suficiente para entablar un pleito judicial, y es posible que ahí hubieran parado las cosas, si no es que Pasamonte, sintiéndose ofendido por aquellos sinónimos voluntarios –acerca de los cuales, el editor Luis Gómez Canseco, tras apuntar un par de definiciones, concluye: «la crítica ha venido a coincidir, a pesar de la problemática sintaxis, en explicarlo como el uso de apodos o de alusiones intencionadas» (2000: 790)–, se creyera autorizado a darle réplica a Cervantes, si bien ahora firmando con el pseudónimo «voluntario» de Alonso Fernández de Avellaneda, en una segunda parte *Apócrifa*, misma que empezó a circular en forma de manuscrito varios años antes de su publicación como libro.

Ese manuscrito seguramente es el que conoció Cervantes mientras estaba componiendo la «única y verídica» segunda parte del *Quijote*, y el que despierta una vez más su enojo, con mayor razón ahora que Jerónimo de Pasamonte no se concreta a «adjudicarse» una actitud personal suya en Lepanto, en no más de veinte líneas de su *Vida*, sino que se «apropia» de su asunto literario, tergiversándolo, y de sus personajes, sometiéndolos al maniqueísmo, el más oprobioso de los ridículos, el de la dudosa calidad artística.

Cervantes entonces, moderando su cólera cual corresponde al intelectual de letras que es, sin los arrebatos y exabruptos del personaje vengativo que aparece en la *Vida* de Pasamonte, esto es, de una manera mesurada, meditada y puntual, va *desfaciendo los entuertos* del *Apócrifo*, dando respuesta tanto a este texto como a la *Vida* de Pasamonte, tanto en las páginas de la verdadera segunda parte del *Quijote* como en *El coloquio de los perros*, textos de Cervantes donde Alfonso Martín Jiménez encuentra ejemplos sobrados de los cuales da cuenta tanto en *El* Quijote *de Cervantes y el* Quijote *de Pasamonte, una imitación recíproca*, como en *Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la* Vida *de Pasamonte, el* Quijote *apócrifo y El coloquio de los perros*.

En oposición a la tesis que se desprende de los títulos de Alfonso Martín Jiménez citados en el párrafo anterior, Luis Gómez Canseco sostiene:

> Los estudios más recientes del Quijote de 1615 se inclinan por la idea de que Cervantes afrontó una revisión de su segunda parte inmediatamente después de la lectura de Avellaneda […] sin que sea prudente des-

> cartar la posibilidad de interpolaciones y retoques introducidos a lo largo del mismo para desautorizar polémicamente a Avellaneda (2000: 61).

Y luego hace referencia a las palabras de García Salinero (1988): «Cervantes no conoció el Quijote imitado hasta el momento que él mismo lo confiesa en el capítulo LIX» (Gómez Canseco: 2000: 61).

Cervantes va haciendo su réplica en silencio, sin dar señales de caer en la provocación, sembrando aquí y allá las pruebas de su legítima propiedad. Y así, hasta que la publicación del *Apócrifo*, en 1613, lo sorprende redactando el capítulo 59 de la verdadera segunda parte, momento que aprovecha Cervantes para clarificar todo el enredo por boca del propio don Quijote, en un recurso que es alarde de invención: «Lo que contiene esa segunda parte [la *Apócrifa*] son puros disparates; la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada ni en don Quijote puede caber olvido; en esto poco que he visto he hallado tres cosas dignas de reprensión en este autor». Los argumentos, sin alardes, van describiendo las características del autor del *Apócrifo*: «algunas palabras que he leído en el prólogo […] que el autor es aragonés […] y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia». En esta última línea, don Quijote se refiere al nombre de la mujer de Sancho, sin embargo, sirve para englobar en la frase *yerra y se desvía de la verdad* lo que Cervantes considera respecto al texto apócrifo.

Enseguida, en un recurso que Alfonso Martín Jiménez atribuye no a simple coincidencia sino a consciente revelación, es el propio don Jerónimo quien dice a Sancho: «Pues a fe […] que no os trata este autor moderno con la limpieza que en vuestra persona se muestra: pintaos comedor y simple, y no nada gracioso, y muy otro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe».

En alusion a la declaración de ruta, inserta al finalizar la primera parte de *El Quijote*, capítulo 52: «sólo la fama ha guardado, en las memorias de La Mancha, que don Quijote, la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza», y para demostrar que él es el único dueño de los destinos de su obra, casi al concluir el capítulo 59 de la auténtica segunda parte Cervantes cambia el rumbo a Barcelona haciendo que don Quijote sea contundente: «no pondré los pies en Zaragoza; y así sacaré a la plaza del mundo la mentira de ese historiador moderno, y echarán de ver las gentes cómo no soy yo el Don Quijote que él dice».

Desde el «Prólogo al lector», Cervantes deja muy claro que no quiere entrar en disputas:

> Válame Dios, y con cuanta gana debes estar esperando ahora, lector ilustre, o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, digo de aquel que dicen se engendró en Tordecillas y nació en Tarragona. Pues en verdad que no te he de dar ese contento, que puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción

> esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido; pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma, y allá se lo haya.

En la segunda parte auténtica, tanto el mencionado capítulo 59 como el «Prólogo al lector», lo dejan meridianamente claro, sin rayar en la monomanía o en el automático y simplista cambio de signo que Jesús G. Maestro (1994: 335-336) conceptualiza «transducción» del sentido, esto es, que si Avellaneda decía blanco, Cervantes replicaba negro o que muestra pulido y sobrio a Sancho sólo porque el *Apócrifo* lo pinta sucio y glotón.

Gonzalo Torrente Ballester sostiene que ninguno de los dos actuó movido por la intención de *imitatio meliorativa*:

> Retenida, pues, la «imitación» como objeto inmediato de examen, lo primero que salta a la vista, más como recuerdo que como descubrimiento, es la necesaria existencia, y la no menos necesaria presencia, de ese «modelo» que se imita: estar presente de «modo referencial» es el modo de actuación del modelo, el cual, por necesidad, tiene que ser tenido en cuenta por el imitador o parodista, quien no introduce en él modificación alguna, sino que toma, de sus caracteres, los que le convienen, y los transfiere, debidamente modificados, a la obra nueva, a la parodia (2004: 13).

La argumentación de Torrente Ballester está cibernéticamente presente en la condición irradiante del hipertexto, estructura sin principio ni fin, compuesta por fragmentos de cualidades autónomas, intertextos en sí que pueden ser una simple palabra, una cita, un referente, etcétera. ¿Y qué otra cosa es el discurso, sino la suma de elementos que el hilo de pensamiento va hilvanando a medida que se construye?

> En esto consiste, como es obvio, la imitación, la cual, por su parte, no se agota y realiza en esta etapa previa de la mera transferencia, sino que la utiliza como material básico de la proyectada obra nueva. A través de los caracteres transferidos, la obra «seria», la obra «imitada», permanece en la parodia, está presente y activa en ella, con función estructurante o constructiva las más de las veces, pero, al mismo tiempo, advirtiendo de que la obra parodiada está allí, remitiendo al lector a ella, objeto inmutable de la relación (Torrente Ballester: 2004: 14).

Pasamonte, sin meditar en las escasas cualidades de escritor que había mostrado en su biografía, se lanza a contender en un terreno desconocido, armado, más que de recursos literarios, de ciega e irreflexiva ansia de notoriedad y afán de lucro, por lo que frecuentemente cae en la ramplonería, la inmediatez y la obviedad maniquea.

Cervantes, por su parte, se concreta a rectificar el rumbo de su asunto y de sus personajes cada vez que tiene oportunidad, o mejor aún, haciendo referencia a situaciones y espacios que la crítica posterior podría atribuir a

Avellaneda o Pasamonte, se esmera en hacer patente la verdadera manera de reaccionar y conducirse de *sus* personajes, de modo que a nadie le quepa duda alguna de que le pertenecen por derecho propio, se esmera en dejar constancia de cuáles son las verdaderas intenciones de su obra, no se detiene a dirimir la paternidad de las palabras –*murmurar*, *murmuración*, *murmurador*– ni a dilucidar quién imita a quién, se dedica a construirla con el hilo de su pensamiento hipertextual, empleando los innumerables recursos de sus lecturas y en la convergencia de su único e intransferible contexto de experiencia personal, porque, aunque él no lo sabe todavía, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* habrá de traerle aparejada la eternidad.

El hilo de pensamiento es una red

> Cuando uno piensa en la historia de la literatura antigua y de la cultura popular reciente, la figura del lector-escritor no parece en absoluto nueva, especialmente desde que la teoría de la cultura clásica y neoclásica urgió a los autores neófitos a aprender su oficio leyendo a los maestros e intentando conscientemente escribir como ellos. Cualquier alumno de licenciatura sabrá que Virgilio leyó y reescribió conscientemente a Homero, que Dante leyó y reescribió tanto a Homero como a Virgilio y que Milton continuó esa tradición (Landow: 2009: 29).

Hombre informado de su tiempo y su cultura, Miguel de Cervantes Saavedra tenía todo un cúmulo de aspectos que considerar a la hora de realizar su actividad creativa. Son numerosísimas las «pertenencias» que seguramente influyeron en la conformación de la personalidad y el estilo, es decir, en la identidad literaria de Cervantes. Ello sin contar las incontables lecturas-miradas-interpretaciones sucesivas que a lo largo de cuatro siglos han venido detectándose e incorporándose al estudio, a la interpretación y a la reelaboración de toda su producción.

En el célebre discurso «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», leído en el Paraninfo de la Universidad Central en la solemne fiesta académica de 8 de mayo de 1905, Marcelino Menéndez Pelayo hace el recuento pormenorizado de los numerosos autores y las importantes obras que a su juicio influyeron en la producción literaria de Cervantes.

Un apretado resumen del valioso contenido académico del discurso mencionado no deja lugar a dudas respecto a la identidad compleja, única, irremplazable, imposible de confundirse con ninguna otra, es decir, el ADN, ácido desoxirribonucleico, marca registrada o sello de factura de un autor entre cuyas «pertenencias», influencias, inspiraciones, resonancias, experiencias, lecturas, podemos distinguir la *Odisea* en el *Viaje del Parnaso* y en las aventuras marítimas del *Persiles*; las ideas platónicas a través de los *Diálogos* de León Hebreo que Cervantes cita en el prólogo del *Quijote* y en el libro IV de la *Galatea*: controversia de Lenio y Tirsi; ecos de los moralistas Xenofonte y Plutarco

a través de las traducciones de Diego Gracián; del cínico Demonacte en *El coloquio de los perros* y *El licenciado Vidriera*); de las obras de Luciano y Xenofonte y sus imitadores castellanos Cristóbal de Villalón y Juan de Valdés, este último a quien Cervantes no podía citar porque pesaba sobre su nombre el estigma de herejía que le valieron sus posteriores escritos teológicos, pero en cuyos diálogos de la primera factura estaba tan empapado, según lo prueba la curiosa semejanza que tienen los primeros consejos de don Quijote a Sancho cuando iba a partir para el gobierno de su ínsula; de la literatura polémica del Renacimiento; del grupo erasmista de España; de Boccaccio, atendiendo no a la ejemplaridad de sus narraciones, sino a la forma exquisita de ellas, por ejemplo en *El casamiento engañoso* y *El celoso extremeño*; de los géneros llamados falsos que Cervantes cultivó a veces, como la novela sentimental, la novela bizantina de aventuras y la novela pastoril, esta última en la *Galatea*, la primera canción de Elicio y una parte de los funerales del pastor Meliso, con la descripción del valle de los cipreses que Menéndez Pelayo dice que proceden de Sannazaro; de la *Celestina* y las comedias y pasos de Lope de Rueda, de quienes recibió Cervantes la iniciación en el arte del diálogo; de un tesoro de dicción popular, pintoresca y sazonada; de los libros de caballerías, de los cuales, el *Quijote* es en parte antítesis, en parte parodia, en parte prolongación y complemento, en particular del más sencillo de ellos, el *Zifar*, cuyo Ribaldo no solo parece el embrión de Sancho en su lenguaje sabroso y popular, sino también en algunos rasgos de carácter (Menéndez Pelayo: 1959: 83-126).

Ante el apabullante banco de datos que según Menéndez Pelayo gravita en el magín del célebre manco de Lepanto, no resulta difícil concluir que detenerse a rectificar los yerros de Avellaneda-Pasamonte no era para Miguel de Cervantes motivo de análisis acerca de quién fue primero en utilizar tales o cuales palabras o en desarrollar tales o cuales temas biográficos, sino una más, y por supuesto no la más relevante, entre las muchas preocupaciones de creación artística que mantenían activa y alerta su imaginación de escritor al concebir el que sería paradigma literario por excelencia de todos los tiempos por venir: El *Quijote*.

> Constituye […] una nueva categoría estética, original y distinta de cuantas fábulas ha creado el ingenio humano; una nueva casta de poesía narrativa, no vista antes ni después, tan humana, trascendental y eterna como las grandes epopeyas, y al mismo tiempo doméstica, familiar, accesible a todos, como último y refinado jugo de la sabiduría popular y de la experiencia de la vida (Menéndez Pelayo: 1959: 88).

Hacer la América

El suceso, el éxito, la penetración y las resonancias de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* no parecen tener fin. La recepción y el estudio, a

partir de la primera edición en 1605 hasta nuestros días, considerando tanto la repercusión en los creadores como en los sistemas críticos, hacen que el *Quijote*, de suyo el principal y legítimo factor para la creación de la novela moderna, sea también un excelente laboratorio de estudio y análisis, fuente inagotable de exégesis, de Unamuno a Ortega y Gasset hasta Benjumea, pasando por Azorín y Clemencín, así como el largo etcétera de especulaciones y el sinnúmero de teorías literarias que llega hasta nuestros días, porque, para ese Aleph que Cervantes lega a la humanidad todo es suma y no exclusión.

Gonzalo Pontón, al plantear el estudio de «La obra de Cervantes desde la ladera de la teoría», diseña un conciso y revelador programa que parte de Ortega y Américo Castro a modo de dos polos de irradiación; incorpora también a Freud; los formalistas rusos; el polifónico, dialógico y carnavalístico Bajtin; la estilística europea de Hatzfeld, Auerbach, Spitzer y Casalduero; la semiótica de Segre; las teorizaciones de la ficción literaria de Martínez-Bonati, Pavel y Pozuelo; la estética de la recepción de Jauss; la posmodernidad centrada en Foucault; para culminar en el canon literario de Bloom.

> No es desmesurado afirmar que la creación cervantina, al constituirse en un espacio de análisis privilegiado, ha contribuido a forjar el discurso crítico sobre literatura y ha coadyuvado a la definición misma de su objeto de estudio. […] el cervantismo, rama fundamental del hispanismo, se ha desarrollado, sobre todo en los últimos decenios, bajo el signo –a menudo polémico– de los avances en teoría literaria. […] un recorrido por lo que la teoría del siglo XX ha opinado acerca de la obra de Cervantes vale por un compendio de la historia misma de la disciplina (sus avatares, sus tendencias, su repertorio cambiante de problemas) y muestra al mismo tiempo las fluctuaciones interpretativas que han afectado a nuestro mayor clásico (Pontón: 2004).

Son innumerables las traducciones casi simultáneas a su aparición en 1605, de que el *Quijote* es objeto en Inglaterra, Francia y Alemania, en Rusia inclusive, donde concita una pléyade de seguidores que se apropian del concepto y desarrollan un sinnúmero de obras, ya de creación, ya de academia, inspiradas en el genial personaje cervantino.

Hispanoamérica no es la excepción. Era lógico que en España se pensara mucho en el Nuevo Mundo; el propio Cervantes alude en más de una ocasión en sus textos, al continente recién descubierto y hasta pretende ocupar un cargo real en Soconusco.

De esa forma, trasgresor de la mercadotecnia tal como se la conoce ahora, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* zarpa de la península, acaso como libro de cabecera de algunos marineros que se embarcan en la aventura indiana, y en el mismo año emblemático 1605 arriba a las costas de México, Centroamérica, las Antillas, Colombia y Perú.

Teniendo como fuente de inspiración la lectura, prolongación, apropiamiento y recreación de la obra cervantina, la literatura decimonónica en His-

panoamérica establece un culto que habrá de permanecer votivo hasta el presente. Joaquín Fernández de Lizardi es el oficiante neoclásico de un cervantismo que se manifiesta en *El periquillo sarniento* (1816), *La Quijotita y su prima* (1818) y *Don Catrín de la Fachenda* (1833). Todo ello antes de que en 1833 salga a la luz la primera edición americana del *Quijote* en México. Enseguida: el romántico Juan de Montalvo da a conocer «El buscapié» (1867) y «Capítulos que se le olvidaron a Cervantes» (1875?); Juan Bautista Alberdi rinde homenaje al manco de Lepanto en *Peregrinación de Luz del Día o Viajes y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo* (1871); el nicaragüense Rubén Darío cierra una centuria con *D. Q.* (1898) y abre otra con la llave del modernismo: *Un soneto a Cervantes* (1903) y *Letanía de nuestro señor don Quijote* (1905): «Caballero errante de los caballeros […] soportas elogios, memorias, discursos, / resistes certámenes, tarjetas, concursos, / y, teniendo a Orfeo, tienes a orfeón!».

A partir de Darío, el siglo veinte hispanoamericano está plagado de tributos, entre los cuales y de forma bastante arbitraria, destacan: *Don Quijote en América* (1905), de Tulio Febres Cordero. *El cristo a la jineta* (1906), de José Enrique Rodó. *Mis últimas tradiciones peruanas* (1906), de Ricardo Palma. *Cervantes y el Quijote* (1928), de Paul Groussac. Numerosos textos, ensayos y prólogos que Jorge Luis Borges redacta entre 1928 y 1985: «Indagación de la palabra» y «La conducta novelística de Cervantes», «Alguien soñará»; sin olvidar el emblemático «Pierre Menard autor del Quijote» (1939). *Teoría de Dulcinea* (1962), de Juan José Arreola. *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos. *Terra Nostra* (1975) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) de Carlos Fuentes. *Leyendas del Quijote* (1977), de Pedro Pablo Paredes. *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia. *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), de Alfredo Bryce Echenique. *Mi mamá me ama* (1981), de Emilio Díaz Valcárcel. *Seva* (1983), de Luis López Nieves.

Hay que añadir, a los mencionados en el párrafo anterior, los textos del casi medio centenar de autores que Julio Ortega convoca a participar en *La Cervantiada* (1993), y la docena y media de autores mexicanos cuyos textos Ángel Norzagaray considera tributarios al texto maestro cervantino en *La verdad de la ficción. Presencia del manuscrito encontrado y del Quijote en la narrativa mexicana contemporánea* (2014), entre los cuales se encuentra incluido Jorge Volpi, líder de la llamada generación del *Crack*, por su novela *El fin de la locura* (2003). Sin olvidar el impresionante *Viaje alrededor de El Quijote* de Fernando del Paso y los discursos que han pronunciado ante la corte española los escritores latinoamericanos que han recibido el Premio Cervantes: Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Carlos Onetti, Octavio Paz, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Bioy Casares, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Álvaro Mutis y el propio Fernando del Paso, entre otros.

El sumario se queda corto, eso es seguro, y cojo en cuanto a señas bibliográficas, defectos solo atribuibles al apurado imperativo espaciotemporal, y a

que únicamente se están considerando unas cuantas derivaciones en cierta medida elaboradas por ciertos lectores «especializados» que sustentan su mirada en aparatos críticos, conceptos teóricos y cartografías metodológicas particulares, sin tomar en cuenta para nada el contexto personal de las miríadas de lectores anónimos que a lo largo de más de cuatro centurias han visto afectada su mirada individual por la locura del idealismo que palpita en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, un fenómeno de librería cuya influencia y penetración afecta la reflexión del ser humano en todos los órdenes, haciendo que su contribución al imaginario cotidiano se distribuya de manera irradiante por todos los confines de la globalidad, de modo tal que Carmen Boullosa, en el relato *Así pensó el niño* (1993), no ha dudado en atribuir propiedades apocalípticas a la hipotética desaparición de un solo libro, uno solo, el *Quijote*.

En apretada síntesis la narración de Boullosa se refiere al niño que anhela ser escritor, pero es reprendido por el padre porque este quiere que estudie algo útil, algo del área de ciencias y no literatura. Entonces, para vengarse, el pequeño decide borrar un libro, uno solo, *El Quijote*, y a partir de ese simple hecho se desencadena una escalada que desvanece bibliotecas enteras, calles con ese nombre o el de Cervantes, desaparecen multitud de autores y sus obras, diccionarios y enciclopedias, dibujos y pinturas, museos enteros, personas, hombres y mujeres, niños incluso, es decir, desaparece todo aquello que tiene siquiera una pálida relación con el personaje de esa novela inaugural, se borra prácticamente la mitad del planeta porque, según Boullosa, el edificio de la civilización tal y como la conocemos actualmente está cimentado en ese libro maravilloso (Boullosa: 1993: 25-30).

El lector-autor del texto

> La presencia de múltiples trayectos de lectura, que perturba el equilibrio entre lector y escritor y crea así el texto de lector de Barthes, también crea un texto que existe con una independencia mucho menor respecto a los comentarios, analogías y tradiciones que el texto impreso. Este tipo de democratización no sólo reduce la separación jerárquica entre el llamado texto principal y las anotaciones, que ahora existen como textos independientes, unidades de lectura o lexías, sino que también difumina las fronteras entre textos individuales. De este modo, la conexión electrónica reconfigura nuestra experiencia del autor y de la propiedad intelectual, y ello promete afectar a su vez a nuestras nociones de *autor* (y de autoridad) de los textos que estudiamos, así como a nosotros mismos en tanto que autores (Landow: 2009: 75).

Líneas atrás se ha dicho que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es una estructura hipertextual, en la cual converge el caudal de antecedentes, referencias, memorias y lexías o nodos de diversa índole, todo ello

producto de un minucioso proceso de miradas, lecturas o virtualizaciones del entorno desde la perspectiva o contexto de experiencia personal del autor.

Como bien apunta Menéndez Pelayo al analizar la producción literaria de Cervantes, el *Quijote* es resultado de una provechosa lectura: de Homero y de Platón; de Plutarco y de Gracián; de los filósofos cínicos como Demonacte; de Luciano y de Xenofonte y de sus seguidores Cristóbal de Villalón y Juan de Valdés; de la controvertida literatura renacentista; de los erasmistas españoles; de la esquisita factura de Boccaccio; de la novela sentimental, la bizantina y la pastoril; de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* –pieza de estructura híbrida entre teatro y novela que, al igual que el *Quijote*, ha inspirado una zaga denominada celestinesca– y de los textos teatrales de Lope de Rueda, donde sin duda Cervantes aprendió la estructura del diálogo; un nutrido acopio de sabiduría extraída del pintoresco tesoro de dicción popular; de las novelas de caballería... –una lectura exhaustiva hasta la locura–.

Si en la laboriosa concepción del *Quijote* hay una diversa como escrupulosa serie de actos de lectura, apropiación, virtualización, reelaboración del mundo, de su encrucijada de creencias religiosas, intrigas palaciegas, organizaciones militares, tradiciones culturales, filiaciones étnicas; si al proceso de escritura del *Quijote* lo precede un complejo observar a detalle a los seres humanos, no únicamente su apariencia, sino el paulatino desciframiento de su esencia insondable; y si todo ello es sumario previo de convergencia y creatividad para que la obra maestra cervantina haga eclosión, también es verdad que corresponde al lector poner en vigencia el texto, por medio de la mirada, para que entonces, y solo entonces, el acto literario sea.

Y si la obra literaria es un objeto-texto-libro producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos, de modo que cada posible usuario pueda comprenderla según su propia visión del mundo, de acuerdo a su propia perspectiva individual, Umberto Eco, tanto en *Obra abierta* (1992) como en *La definición del arte* (2005), toma en cuenta un nuevo horizonte epistemológico para proponer modelos de relación entre el arte y la realidad, entre la realidad y los artistas, entre la obra de arte y los receptores, esto es, configura una nueva propuesta estética, una nueva dialéctica entre obra e intérprete.

Ello implica, que, fenómeno de consumo por excelencia, la literatura corresponda, en última instancia, al ámbito de la recepción y que sea la mirada del lector la que, en el proceso de su personal e intransferible proceso de lectura, ante la provocación del azar, de lo indeterminado, de lo probable, de lo ambiguo, de lo indefinido, de lo cifrado contenido en el texto, y haciendo uso de esa prerrogativa que ha ejercido siempre, incluso antes de que las teorías de la recepción le otorgaran esa supuesta autorización académica, elabore sus propios modelos de relación-virtualización de lo leído, a fin de conferirle valor individual de apropiación-interpretación-recreación a su lectura.

Por supuesto que los eruditos, los académicos, los lectores especializados, de Ortega y Gasset a Américo Castro, de Bajtín a Foucault, de Unamuno a Benjumea, de Fernández de Lizardi a Fernando del Paso, han realizado sus lecturas

del *Quijote* a lo largo de cuatro centurias, en el cumplimiento de una labor investigadora que les exige echar mano de los específicos recursos de análisis de que los provee la extensa batería de conceptos teóricos y cartografías metodológicas. Sin embargo, importa aquí hablar de las lecturas que han realizado a lo largo de cuatrocientos años, y que continúan realizando hoy, lectores más o menos anónimos desde su «reducido» contexto de recepción y que los ha llevado a personalizar sus lecturas de un *Quijote* construido por estructuras móviles, variables y entrelazadas, que inspira procesos aleatorios y probabilísticos de apropiación y reinterpretación, esto es, abiertos a múltiples resultados posibles.

Que el lector –sea cual fuere su contexto de experiencia personal: formación, lecturas previas, estatus económico, perfil cultural en general– es en primera y última instancia el autor del texto y de la vigencia inmarcesible del *Quijote*, queda demostrado al conocer las versiones, «traducciones» o adecuaciones que, al conmemorarse el cuarto centenario de su primera publicación, experimenta el texto maestro: la realizada en al lenguaje cifrado de la policía del Distrito Federal (hoy Ciudad de México) y la que circuló en el *spanglish* característico de los hispanos afincados en la Unión Americana: «In un placete de La Mancha of which nombre no quiero rememberearme, vivía, not so long ago, uno de esos gentleman who always tienen una lanza in the rack, una buckler antigua, a skinny caballo y un grayhound para el chace».

De esta manera, el lector, Menard del tercer milenio –parafraseando a Borges– sigue intentando cumplir el misterioso deber de reconstruir literalmente un libro «agradable» cuando fue publicado por primera vez y que ahora es «ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo». El Menard-lector actual sigue ocupando sus lecturas en producir páginas que coincidan, palabra por palabra y línea por línea, con las de Miguel de Cervantes; sigue empeñado en «actualizar» el *Quijote* sin ser en el siglo veintiuno «un novelista popular del siglo diecisiete», esto es, sin ser Cervantes, sino siendo el Pierre Menard que llega al *Quijote* a través de las experiencias del Pierre Menard lector de hoy.

ENRIQUE MIJARES VERDÍN
UNIVERSIDAD DE JUÁREZ DE DURANGO. MÉXICO

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis. (1982) «Prólogo». *Antología poética*. Madrid. Alianza.

BOULLOSA, Carmen. (1993) «Así pensó en niño». Julio Ortega. *La cervantiada*. Madrid. Ediciones libertarias. 25-30.

CERVANTES, Miguel de. (1704) *Nouvelles avantures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*. Alain-René Lesage (Ed.). París. Chez de la Veuve de Claude Barbin.

ECO, Umberto. (2005) *La definición del arte*. Traducción: R. De la Iglesia. Barcelona. Destino.

ECO, Umberto. (1992) *Obra abierta*. Traducción: Roser Berdagué. Barcelona. Planeta-Agostini.

GÓMEZ CANSECO, Luis. (2000) Alonso Fernández de Avellaneda. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. España. Biblioteca Nueva.

LANDOW, George P. (2009) *Hipertexto 3.0 Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona. Paidós.

MAESTRO, Jesús G. (1994) «Cervantes y Avellaneda. La transducción del sentido en la elaboración del *Quijote*». *Cervantes. Estudios cervantinos en la víspera de su centenario*. Kassel. Edition Reichenberger. 309-341.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2005) «Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*». *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*. 25. 1. 105-157.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2001) *El* Quijote *de Cervantes y el* Quijote *de Pasamonte, una imitación recíproca*. La Vida *de Pasamonte y Avellaneda*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1959) «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*». *San Isidoro, Cervantes y otros estudios*. Madrid. Espasa-Calpe. 83-126.

NORZAGARAY, Ángel. (2014) *La verdad de la ficción. Presencia del manuscrito encontrado y del Quijote en la narrativa mexicana contemporánea*. La Habana. Casa de las Américas.

ORTEGA, Julio. (1993) *La cervantiada*. Madrid. Ediciones libertarias.

PASO, Fernando del. (2004) *Viaje alrededor de El Quijote*. México. Fondo de Cultura Económica.

PONTÓN, Gonzalo. (2004) «Cervantes en la teoría literaria del siglo XX». *Guía de estudio en el Doctorado internacional «El Quijote y la novela moderna» en Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Valladolid.

RIQUER, Martín de. (1972) «Apéndice II». *El Quijote de Avellaneda*. Madrid. Clásicos Castellanos. III, 236-252.

SANTIESTEBAN, Mateo de. (1905) «Documentos (sobre Cervantes)». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX

SCIACCA, Michele Federico. (1959) *Qué es la inmortalidad.* Buenos Aires. Columba.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (2004) *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona. Destino.

Alfredo Moro Martín
Afinidades perdidas: *Don Quijote, Die Leiden des Jungen Werther* (1774) y la tradición cervantina alemana
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 367-386

AFINIDADES PERDIDAS: *DON QUIJOTE, DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHER* (1774) Y LA TRADICIÓN CERVANTINA ALEMANA

A Pedro Javier Pardo,
por un capítulo de tesis que se quedó en el camino.

1. Introducción

La mayoría de los estudios que han abordado la cuestión de la influencia de Miguel de Cervantes en Johann Wolfgang von Goethe han destacado, por lo general, el interés del autor germano por la producción literaria del novelista español, enmarcándolo dentro de un palpable desinterés por parte del literato de Frankfurt hacia las letras hispánicas. Arturo Farinelli, uno de los pioneros en el análisis de las relaciones literarias hispanogermanas, destacaba ya en un estudio de 1924, *Wilhelm de Humboldt et l' Espagne (avec une esquisse sur Goethe et l'Espagne)* los limitados conocimientos sobre literatura española de Goethe, contrastando este hecho con su notable interés por dos autores auriseculares: Pedro Calderón de la Barca y Miguel de Cervantes. En claro contraste con su desinterés por otros autores en lengua castellana, Goethe habría estado atado al autor alcalaíno «par des liens indisolubles», no en vano, para Farinelli, «Cervantes lui était congénial; il l'aima toute sa vie» (1924: 343). En los años 50, la crítica retomará el interés por este capítulo por lo general poco estudiado en los estudios de recepción de la obra cervantina. Theodore Huebener, en su artículo «Goethe and Cervantes», retoma las ideas de Farinelli y subraya el interés que Goethe mantuvo a lo largo de toda su vida por Calderón de la Barca y Cervantes (1950: 113); mientras que Carlos Clavería, en uno de los estudios más detallados sobre los intereses hispanos de Goethe (1950), destaca cómo, pese a que el autor germano «supo de España y su literatura mucho menos que de otros países y literaturas» (1950: 146), Goethe habría mantenido un interés permanente por el *Quijote*, cuya lectura «no dejó de ocupar a Goethe a lo lar-

go de los años» (1950: 149). De hecho, para Clavería, el *Quijote* fue el vehículo por el que Goethe pudo adentrarse «en las características de una literatura como la española, que tan ajena le era» (1950: 150), revelando cómo la obra de Cervantes, junto con la de Calderón de la Barca, supuso un oasis dentro del desinterés general de Goethe por la literatura española.

Tras un largo periodo de falta de interés crítico por esta cuestión, con el cambio de siglo aparecerán algunos estudios que vuelven a analizar los intereses hispánicos de Goethe y su relación concreta con el autor más universal de la literatura española. En 2001, dentro del marco de una colección de ensayos dedicada a Goethe por parte de algunos destacados germanistas hispanos, titulada *Encuentros con Goethe*, el reputado traductor Miguel Ángel Vega volvió a incidir en el tópico de los (des)intereses españoles de Goethe, subrayando la «marcada tibieza hispánica de nuestro genio», atemperada por su conocimiento de la *Numancia* cervantina y su admiración por el *Quijote* (2001: 406), aunque para Vega, Goethe «no va más allá en su relación con el príncipe de las letras españolas» (2001: 406). Más mesurado y analítico resulta el juicio de Heinz-Peter Endress en su trabajo *Goethe y Cervantes y otros estudios cervantinos*, aparecido en 2009. En su estudio, Endress traza un panorama bastante exacto de los intereses españoles de Goethe y su relación con Cervantes, tanto a un nivel receptivo como productivo, en el que destaca la influencia del autor del *Quijote* en obras como la farsa teatral *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1777) cuya ascendencia cervantina ya había sido apuntada por un escueto artículo de Werner Vortriede en 1947 , la novela de formación *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-6), o la colección de novelas cortas *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), en la que Endress reconoce la influencia de las *Novelas Ejemplares* cervantinas[1]. A su vez, el cervantista germano traza con acierto un esquema tripartito que le permite rastrear el interés de Goethe por Cervantes, que divide en tres etapas fundamentales. La primera etapa, previa a la aparición de la primera traducción completa del *Quijote* al alemán, llevada a cabo por Friedrich Justin Bertuch entre 1775 y 1777, se caracteriza para Endress por un escaso o inexistente interés por parte de Goethe hacia Cervantes, así como por una visión estereotipada y trasnochada de España y su literatura, presente en obras como las tragedias *Clavigo* (1774) y *Egmont* (1775), o el

[1] John P. Heins también ha apuntado más recientemente las similitudes entre el episodio del donoso escrutinio cervantino y la farsa teatral *Der Triumph der Empfindsamkeit* en su artículo «Sentimental Confusion: Art, Nature, and Aesthetic Autonomy in Goethe's *Der Triumph der Empfindsamkeit*» (2007: 84-101). Para Heins, esta obra comparte «concerns and themes with other "quixotic" texts of the period, such as Wieland's *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei* (1764), Musäus *Grandison der Zweite* (1760-1762), *Der deutsche Grandison* (1781), and *Physiognomische Reisen* (1778), and Nicolais *Freuden des jungen Werthers* (1775)» (2007: 99).

drama musical *Claudine von Villa Bella* (1776). La segunda etapa, que iría de 1775 a 1780, coincide con la estancia de Goethe en la corte del Gran Duque Carlos Augusto de Sajonia-Weimar-Eisenach, y representaría el periodo de mayor interés hacia el novelista español. Durante este periodo, el autor alemán «se sumerge con frecuencia y agrado en Cervantes» (2009: 13), y habría llegado a poseer una copia en castellano del *Quijote*, posteriormente solicitada por A.W. Schlegel, uno de los principales impulsores de la visión romántica de la novela cervantina en Alemania[2]. La etapa final, que va desde el inicio del siglo XIX hasta 1832, fecha de la muerte de Goethe, se caracterizaría según el esquema de Endress por un paulatino desinterés por Cervantes, que cede su puesto a Calderón en los intereses literarios del príncipe de las letras alemanas.

Carmen Rivero Iglesias, en su monografía dedicada a la recepción e interpretación del *Quijote* en la Alemania dieciochesca (2011), también ha abordado las relaciones literarias entre los dos autores centrales de las literaturas germana y española. Para Rivero, la influencia de Cervantes en Goethe «es notoria, y las relaciones entre la obra de ambos [Cervantes y Goethe] muy estrechas» (2011: 328), cifrando la influencia de Cervantes en tres de las obras más importantes de la producción literaria goethiana: el drama histórico *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773), la novela epistolar *Die Leiden des jungen Werther* (1774) y la anteriormente mencionada *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), abriendo de esta manera el radio de influencia cervantina al periodo inmediatamente anterior a la traducción de Bertuch, ignorado por Endress. Probablemente limitada por la naturaleza más diacrónica de su monografía, Rivero realiza un análisis un tanto escueto del carácter cervantino de estas obras. En *Götz von Berlichingen*, Rivero encuentra un cierto paralelismo entre ambos autores en las afinidades entre Don Quijote y el caballero francón Götz, ya que «ambos profesan los valores caballerescos de justicia, honestidad, y de lucha» (2011: 329); mientras que tanto la novela de Cervantes como el drama de Goethe representarían una visión nostálgica de un pasado que ya no tiene cabida en el presente (329)[3]. En cuanto a *Die Leiden des jungen Werther*, novela de la que me ocuparé en este artículo, Rivero encuentra un claro regusto cervantino en la representación realizada por Goethe de la problemática entre el individuo y la sociedad (2011: 331), así como en el claro conflicto entre lo real y lo ideal (333), definiendo a Werther como «un Quijote del sentimiento» (2011: 333). En lo que respecta al *Bil-*

[2] Tanto es así que en su correspondencia, en la que pueden hallarse numerosas alusiones a la novela cervantina, encontramos una carta de 1782 en la que Goethe afirma cómo «Cervantes me sostiene sobre el mar de los papeles del mismo modo que el flotador sostiene al nadador» (citado en Endress 2007: 14).

[3] Christoph Strosetzki, en un artículo de 2007, «Don Quijote und die Philosophie des Deutschen Idealismus» ya hizo referencia a esta cuestión (2007: 39).

dungsroman Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795), el análisis de Rivero resulta ciertamente más detallado, estableciendo las afinidades entre ambas novelas en el retrato «de un protagonista que busca realizarse en un ideal, que como en el caso de don Quijote, también procede de la literatura» (336); en la polifonía común al *Quijote* y a la novela goethiana; así como en la reflexividad característica de la obra de ambos autores; y finalmente en el carácter transicional entre épocas literarias distintas del *Quijote* y del *Wilhelm Meister* (2011: 335-350)[4].

De la confrontación entre las posturas de Endress y Rivero surge un interesante debate. ¿Es posible que la influencia de Cervantes en Goethe sea anterior a la publicación de la traducción de Bertuch entre 1775 y 1777? En caso afirmativo, ¿de qué manera se produciría esta influencia en la novela que nos ocupa, *Die Leiden des jungen Werther*? En este artículo pretendo evidenciar cómo en esta novela epistolar, Goethe se enfrasca en un interesante diálogo con otras novelas dieciochescas de claro regusto cervantino, concretamente *Der Teutsche Don Quichotte* (1753), la primera novela cervantina de la literatura alemana, compuesta por Wilhelm Ehrenfried Neugebauer; y *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), de C. M. Wieland. Tal y como trataré de analizar en estas páginas, Goethe retoma la tradición de Quijotes jóvenes guiados por lecturas equivocadas iniciada por estos dos autores, reformulándola y creando un nuevo patrón quijotesco que será bastante fructífero en la tradición cervantina europea. A través de las cuitas del joven Werther, Goethe nos muestra cómo la literatura puede convertirse en lo que Friedhelm Marx ha denominado como un «medio de amplificación de la realidad» (1995: 141), retratando un interesante proceso de *literaturización* de la existencia, fenómeno que, aun contando con una clara raigambre cervantina, es transformado por Goethe al convertir el quijotismo en una interpretación libresca de la realidad, en una coloración romántica; pero nunca en una transformación mental de la misma. Goethe inaugura de este modo una nueva senda en el camino iniciado por Cervantes en 1605, transitado por algunos de los más selectos novelistas europeos a lo largo de los cuatro siglos de recepción de la novela cervantina.

---

[4] Junto a estos estudios, cabe destacar la presencia de otros trabajos que han abordado la cuestión de las relaciones entre Goethe y Cervantes en el marco de trabajos dedicados a temáticas más amplias. Entre ellos cabría citar el trabajo clásico de Bertrand, *Cervantes en el país de Fausto* (1950: 55-60), la obra también clásica de Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik* (1958: 155-165) y el detalladísimo libro de Karl Maurer, *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischer Vorgeschichte* (1997: 14), que lamentablemente se refiere a Cervantes en una frase y en una nota a pie de página, como ha señalado Endress (2007: 11). Franz Strich también dedica unas escuetas páginas a la influencia de Cervantes en su obra *Goethe und die Weltliteratur* (1957: 159-161), que aborda el peso de la literatura foránea en la obra de Goethe.

2. Lectores fallidos y la tradición cervantina en la Alemania del siglo XVIII.

El efecto pernicioso de la lectura de novelas en los lectores más jóvenes fue una de las mayores preocupaciones sociales en la Europa del siglo XVIII, particularmente en Alemania, donde los distintos movimientos religiosos que irán configurándose durante los siglos XVII y XVIII mirarán con cierto recelo la lectura de literatura no piadosa por parte de los jóvenes. En realidad, los prejuicios hacia la lectura de obras de ficción contaban en el siglo XVIII con una larga trayectoria, y se remontan al siglo XVII. A mediados de este siglo, el escritor francón Philipp Harsdörffer publica sus *Frawen-Zimmer Gespräch-Spiele* (1644-1657), una obra dialógica en la que se presentan distintos puntos de vista en torno a la literatura del momento, y en la que se apuesta por la necesidad de crear una *Waare Geschichte* o historia verdadera, capaz de ofrecer una educación moral a sus lectores (citado en Lämmert *et al*: 1971: 10). Significativamente, Harsdörffer pone en boca de uno de sus personajes, la *Klägerin*, algunos de los prejuicios característicos del momento en torno a la lectura de novelas, anticipándose en cierta manera a las críticas y recelos que determinados comentaristas calvinistas y pietistas expresarán ya en el siglo XVIII. Así, para este personaje, de los libros surge «únicamente confusión y discordia», encontrándose habitualmente «en las manos de los jóvenes» (Lämmert *et al*: 1971: 5)[5]. Las *Gesprächspiele*de Harsdörffer, suponen, por lo tanto, un documento premonitorio respecto a algunos de los prejuicios en torno a la lectura de obras de ficción que serán moneda de cambio habitual durante el siglo XVIII.

Con la llegada del nuevo siglo, los comentaristas religiosos, alarmados ante la tremenda popularidad que las obras en prosa comenzaban a adquirir en Alemania, pondrán su punto de mira en la potencial peligrosidad de estas formas de ficción para los más jóvenes. En 1698 aparece el tratado *Mythoscopia Romantica, oder Discours von der so gennanten Romanen* [Mythoscopia Romantica, o discurso sobre las así llamadas novelas] del reverendo suizo Gotthard Heidegger. El tratado del religioso helvético supone una de las más duras críticas jamás realizadas hacia la lectura de novelas, y se erige, como ha analizado Harald Bräuner, como un ataque a toda forma de ficción, realizado desde un calvinismo fundamentalista escandalizado ante la paulatina secularización que la narrativa en prosa venía experimentando durante las

[5] «Los libros / de los que surgen confusión y discordia / son según mi opinión las *Lustgedicht* / en parte compuestas en verso/ en parte en prosa / y que se encuentran habitualmente en las manos de los jóvenes. En consideración de su importancia / no podrá mi señor contrincante negar / que para decirlo con una palabra / se trata de fábulas / que en su mayor parte nada tienen que ver con la verdad». Las traducciones del alemán, salvo en las citas de *Werther* y *Emilia Galotti*, obras en las que he utilizado las traducciones de José Mor de Fuentes y Jordi Jané, respectivamente, son mías.

últimas décadas del siglo (1988: 7). La obra de Heidegger es un intento desesperado por acabar con un género que, por su carácter cada vez más urbano y realista, alejaba a los lectores de la divinidad. En su tratado, Heidegger va a crear toda una colección de tabús y críticas hacia los «so gennanten Romanen», que serán atacados por su carácter ficticio, y sobre todo, por su peligrosidad para los más jóvenes. Así para el reverendo suizo, estos «sueños y fantasías sobre cosas que nunca ocurren en el mundo» transforman al ser humano en «un idiota» (citado en Voßkamp: 1973: 123). De hecho, uno de los principales problemas que se derivan de los *Romane* es la lectura totalmente identificada que provocan en los lectores más jóvenes. Para Heidegger, las novelas «transforman al lector en un loco», y de hecho le engañan «tal y como se embauca a los niños con Santa Claus», representando todo de una manera tan carnavalesca «que incluso una persona razonable, mientras lee, puede escapar hacia utopías, y quedarse allí» (citado en Voßkamp: 1973: 124). De hecho, para Heidegger, los autores de estos libros, amén de su peligrosidad para el orden establecido, crean una maraña de mentiras diabólicamente diseñadas para absorber totalmente la atención del lector, haciéndole perder el sentido de la realidad:

> Estos libros están organizados de tal manera / por la que no se puede leer de aquí para allá / sino que hay que atravesar el drama completo en su orden: están establecidos *según el apetito curioso y poco virtuoso del hombre* / una vez ha empezado uno […] se le ponen rápidamente los dientes largos / y acaba como atrapado en una red / de manera que tiene que tragarse todo y avanzar hasta el final […] Es mucho más sencillo hacer volver a un galgo que anda tras el rastro de una liebre / que a alguien empapado por su novela (Citado en Voßkamp: 1973: 126, énfasis añadido).

El único motivo de consuelo para Heidegger, paradójicamente, reside en la aparición de ciertas novelas que tratan de acabar con otras, como el *Quijote* cervantino, signo inequívoco del cercano fin de este pernicioso género, ya que las novelas «cómo los hermanos cadmeos», «se devoran y zampan las unas a las otras» (citado en Bräuner: 1988: 8). Como se podrá apreciar a continuación, el magisterio de Cervantes servirá para reformar a los lectores de una manera que el reverendo suizo nunca podría haber intuido.

Durante las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII, el pietismo, uno de los movimientos reformistas más importantes dentro del protestantismo continental, afianza su posición en el centro de Europa. Tras las traumáticas consecuencias de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), el pietismo propone una intensificación de la vida religiosa y de la piedad personal, centrada en una dedicación profunda, casi exclusiva, al estudio de la Biblia. Este movimiento religioso ofrece a algunos de los prejuicios desarrollados por Heidegger particularmente la crítica escatológica a la lectura de

las obras en prosa un caldo de cultivo ideal, ya que cualquier desviación de la dedicación a la Biblia y de la relación íntima y personal con la divinidad será interpretada negativamente. La crítica pietista a la lectura de novelas se basa, por lo tanto, en el rechazo total a la *Adiaphora*, o «Mitteldinge», irrelevantes en una visión transcendental de la existencia (Voßkamp: 1973: 130). En su tratado *Vom Romanlesen* [De la lectura de novelas] (1730), Hyeronimus Freyer, una de las figuras relevantes dentro del movimiento pietista –fue uno de los responsables de las instituciones educativas de carácter pietista establecidas en Halle por August Hermann Francke– retoma y enfatiza las principales críticas de Heidegger hacia los *Romane*. Estos son definidos por Freyer como «un espejismo de ilusoria fantasía que con tanta pérdida de tiempo […] crea una red entretejida por vanas fantasías, con las que se grava el pensamiento sin dolor, pero no siempre sin daños» (citado en Voßkamp: 1973: 130). El carácter fantasioso, la pérdida de tiempo, y por supuesto, los efectos perniciosos en el lector continúan siendo los principales argumentos de crítica a la ficción en prosa. Frente a la vivencia individual de la divinidad, fundamental en el planteamiento transcendente de la existencia que realiza el pietismo, las obras novelescas no son para Freyer más que «polvo y sombra de pensamientos insignificantes», que por lo general no presentan más que «aventuras quijotescas» (citado en Voßkamp: 1973: 131). Freyer compara explícitamente al lector de novelas con el protagonista cervantino, ya que para el autor germano, ambos se entregan a «vanas imaginaciones» sin comprender el tipo de ilusión en el que han caído (citado en Voßkamp: 1973: 131), prejuicio que, como se podrá observar a continuación, tendrá su reflejo en la producción novelística de la segunda mitad del siglo XVIII, rica en lectores jóvenes de clara tendencia quijotesca.

Con la aparición de los escritos teóricos de Johann Christoph Gottsched, catedrático extraordinario de retórica en la Universidad de Leipzig y una de las figuras más relevantes de la Ilustración temprana en Alemania, los prejuicios establecidos por calvinistas y pietistas son trasladados a un dominio puramente estético, aunque la preocupación por los jóvenes lectores permanece latente. En su *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1737), Gottsched continúa la tradición de denuncia en torno a la dudosa moralidad de estas obras y su peligrosidad para los lectores:

> Las novelas comunes no están escritas con una intención tan elogiable. Sus autores comprenden en muchos casos las normas de la poesía tan poco como las de los verdaderos modales, y por esto no es ninguna sorpresa cuando construyen un laberinto amoroso sobre el otro, y entrelazan tantas estupideces como para hacer a sus lectores aún más voluptuosos y *seducir* a los inocentes (Citado en Voßkamp: 1973: 146, énfasis añadido).

Para el catedrático de Leipzig, la lectura de novelas sigue siendo, al igual que para Heidegger o Freyer, un pasatiempo peligroso. Tal y como apunta

Lieselotte Kurth-Voigt, que ha tratado esta temática magistralmente en su estudio *Die zweite Wirklichkeit. Studien zum Roman des achtzehtehn Jahrhunderts* (1969), la juventud alemana del siglo XVIII había desarrollado una preocupante tendencia a sustituir la realidad empírica por una segunda realidad inspirada por la ficción, de ahí la preocupación de figuras como Heidegger, Freyer o Gottsched:

> Las figuras de la literatura sirvieron fundamentalmente a los jóvenes como modelos a imitar, y los lectores jóvenes, tendieron, mientras tanto, a construir una segunda realidad bajo la influencia de estos escritos, que actúan como una fuente de sentido vital; esto es, crearon un mundo de su propia fantasía en el que los valores ideales y trazos poéticos eran trasplantados imaginativamente a la realidad empírica (1969: 1).

No parece por lo tanto sorprendente, que a partir de la década de los 50 comiencen a surgir una serie de novelas que tematizan las consecuencias de la lectura en jóvenes de un talante ciertamente quijotesco. Como destaca Friedhelm Marx en su magnífica monografía sobre los héroes lectores en la narrativa alemana del siglo XVIII, *Erlesene Helden, Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur* (1995), no resulta casual que la recepción del *Quijote* durante el siglo XVIII se intensifique a nivel productivo, creando una tipología de héroe tendente a «identificarse con modelos literarios» (1995: 9). El éxito de la recepción del *Quijote* cervantino durante el XVIII alemán, como subraya Kurth-Voigt, no ha de entenderse exclusivamente como el triunfo de un modelo paródico, sino más bien como una sátira dirigida hacia «aquellos hombres que pensaban orientar su propia vida –incluso en tiempos de reajustes sociales– hacia unos modelos aparentemente ideales tomados de la literatura» (1969: 118). En cierta manera, la aparición de un buen número de novelas de temática quijotesca puede entenderse como una respuesta indirecta a esta preocupación característica de este periodo por las consecuencias de la lectura en los lectores más jóvenes. A través del retrato de lo que Marx denomina con acierto como «*Erlesene Helden*», los autores dieciochescos efectúan una reflexión implícita sobre el papel de la lectura, sobre la educación lectora de los más jóvenes. En este sentido, la nueva constelación de novelas quijotescas evidencia unas intenciones claramente pedagógicas, buscando un gozo distanciado, y no identificativo, de la lectura de novelas. Los novelistas alemanes del siglo XVIII que deciden seguir a Cervantes no buscan ya *seducir* a sus lectores, sino más bien hacerles reflexionar sobre su manera de acercarse a una obra literaria.

La primera novela alemana que tematiza de manera explícita los efectos de la lectura en los jóvenes es la ya mencionada *Der teutsche Don Quichotte, oder die Begebenheiten des Margraf von Bellamonte, komisch und satyrisch beschrieben; aus dem Französischen übersetzt* [El Quijote alemán, o los hechos del Conde de Bellamonte, descritos cómica y satíricamente; traducidos del francés] (1753), compuesta por Wilhelm Ehrenfried Neugebauer, un autor

silesio a día de hoy prácticamente olvidado que decidió emular a Cervantes con tan sólo 17 años[6]. En su novela, Neugebauer nos narra las peripecias de Johann Glück, un joven hijo de un comerciante que tras la abundante lectura de novelas heroicas francesas, decide imitar a los protagonistas de estas y lanzarse junto con su escudero Görg de camino a París en busca de aventuras, empleando el pseudónimo de Conde de Bellamonte. El joven Glück renuncia finalmente a su empresa libresca tras verse envuelto en una trama romántica con una joven que se hace llamar la Condesa de Villa-Franca, culminando de esta manera un proceso pedagógico por el que el joven comerciante germano finalmente aprende a distinguir entre ficción y realidad, literatura y vida. El proceso de formación que vive el protagonista de la novela se ve reforzado de una manera indirecta por la presencia de un narrador infidente que interviene en numerosas ocasiones en la narración, revelando el carácter literario, y en última instancia ficticio de la novela que el lector tiene entre sus manos. La formación de Glück, o Bellamonte, como lector encuentra por lo tanto un claro paralelo en la actitud distanciada y reflexiva respecto a la lectura que Neugebauer parece buscar en sus lectores, otorgando a su novela una modernidad del todo inusitada en las letras alemanas de la primera década de la segunda mitad del siglo XVIII, ofreciendo de este modo una respuesta oblicua al debate sobre los efectos de la lectura en la juventud alemana del siglo XVIII. El peligro se encuentra en la manera de leer, y no tanto en las lecturas por sí mismas.

Siguiendo el patrón iniciado por Neugebauer, Christoph Martin Wieland, uno de los autores más destacados de la Ilustración alemana, nos presenta en su primera novela, *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* [El triunfo de la Naturaleza sobre el Entusiasmo, o la aventura de Don Sylvio de Rosalva] (1764) a un nuevo Quijote joven, descarriado por la lectura excesiva e identificada de novelas heroicas francesas y de los cuentos de hadas de Madame d'Aulnoy[7]. El ambiente solitario del castillo donde crece, la deficiente educación propiciada por su tía ante la ausencia parental, y el establecimiento de las figuras de estos modelos literarios como patrones de conducta e interpretación de la realidad, hacen que el joven Don Sylvio viva en un pequeño mundo de fantasía, recreando en su jardín y en los recovecos del castillo el mundo de sus lecturas. Cuando Don Sylvio decide abandonar el castillo junto con su sirviente Pedrillo, que ejerce como figura

[6] Sobre el *Teutsche Don Quichotte*, pueden consultarse los trabajos de Kurth-Voigt (1965), Habel (1986) y Rivero (2011: 292-296).

[7] La bibliografía sobre la recepción de Cervantes en *Don Sylvio von Rosalva* es bastante amplia. En este sentido, puede encontrarse un análisis detallado sobre el carácter cervantino de la obra en el capítulo quinto de mi tesis doctoral *Transformaciones de la novela cervantina en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII* (2014: 283-507), en el que puede encontrarse también una amplia bibliografía sobre el tema.

sanchopanzaica de la novela, la recreación se torna transformación de la realidad, generando toda una serie de escenas de confusión epistemológica por parte de Don Sylivio y Pedrillo ciertamente cómicas, y claramente reminiscentes del *Quijote* cervantino. Con la aparición de Doña Felicia, Don Sylvio se verá inmerso, al igual que le ocurriera a Glück en el *Teutsche Don Quichotte* en una trama romántica, que finalmente deriva, tras una serie de conversaciones pedagógicas con Don Gabriel, que instruye a Don Sylvio en torno a la verdadera naturaleza de la ficción a través de la introducción de la disparatada historia del Príncipe Biribinker (una *reductio ad absurdum* de los cuentos de hadas tan caros a Don Sylvio), en su comprensión de la naturaleza puramente literaria y ficcional de la literatura que lee. Significativamente, al igual que en la obra de Neugebauer, aunque de una manera mucho más elaborada, Wieland introduce todo un aparato narratorial de claro corte cervantino que dirige al lector hacia las mismas conclusiones a las que Don Sylvio llega en la obra, invocando una lectura distanciada y reflexiva de la propia novela. Glück y Don Sylvio se convierten, por lo tanto, en modelos negativos de lectura, permitiendo ejercer a Neugebauer y Wieland una pedagogía quijotesca (Moro: 2014: 388) que evita una lectura identificada del texto por parte de sus lectores, presentando de esta manera una sutil respuesta, a través de la ficción, al debate sobre la peligrosidad social de las novelas para los más jóvenes.

3. El joven Werther y la literaturización de la existencia

Si tenemos en cuenta las palabras del propio Werther en una de sus primeras epístolas, concretamente la del 13 de mayo, la lectura y la literatura no forman, al contrario que en los casos de Glück y Don Sylvio, una parte esencial de su existencia. De hecho, el joven Werther parece huir de los libros, limitando su contacto con la literatura a la lectura de Homero:

> ¿Me preguntas si debes enviarme mis libros? ¡Por Dios, hombre, no me abrumes con ese engorro! No quiero *que me guíen, que me exciten, que me espoleen, mi corazón se alienta solo*. Sólo echaba de menos un canto que me arrullase, y he encontrado en mi Homero cuanto puedo apetecer. ¡Cuántas veces templo con sus versos el hervor de mi sangre! Porque tú no conoces nada más desigual ni más variable que mi corazón. Amigo mío, ¿necesitaré decírtelo a ti, que has sufrido más de una vez viéndome pasar de la tristeza a la alegría más alborotada, y de una dulce melancolía a la pasión más violenta? Trato a este pobre corazón como a un niño enfermo; le concedo cuanto me pide. No se lo cuentes a nadie, que no faltaría quien me lo censurase (I: 31, énfasis añadido).

Como acertadamente destaca Friedhelm Marx, a primera vista «las penas del joven Werther no son de un origen literario […] Lo que cualifica a Don Sylvio como un héroe leído [*erlesenen Helden*], parece faltarle a Werther»

(1995: 111). Contrariamente a los jóvenes y quijotescos protagonistas de las novelas de Neugebauer y Wieland, la educación libresca de Werther no es descrita por Goethe, es más, como apunta Marx, Werther *parece* comenzar allí donde Don Sylvio y Glück terminan, en el rechazo a una existencia marcada por los libros, en la comprensión del carácter diferencial entre ficción y realidad (1995: 111). Sin embargo, de estas palabras de Werther se desprende un pasado eminentemente marcado por una lectura intensa, identificada, capaz de espolear el ánimo; y no debemos olvidar que, como señala Marx, el daño causado por los libros es remediado por Werther mediante la lectura de otros libros (1995: 114). El rechazo inicial de los libros, y la restricción de la lectura a Homero, indica cómo el protagonista de Goethe, al menos en el pasado previo a la novela, ha sido uno de esos lectores que Heidegger y Freyer habrían criticado con dureza. Werther, en una de sus primeras misivas, se presenta a sí mismo como un Quijote reformado.

No obstante, si las cartas de Werther son analizadas en detalle, el papel de la literatura se revela bastante más importante de lo que el propio Werther está dispuesto a admitir. De hecho, la literatura se erige como una de las principales herramientas de descripción en las misivas de Werther. En sus cartas, Werther nos presenta sus experiencias bajo el filtro de la literatura. Este proceso de literaturización de la experiencia está ya presente en una de sus primeras epístolas, concretamente en la del 12 de mayo, en la que Werther asocia el paisaje idílico de Wahlheim al mundo de sus lecturas:

> No sé si vagan por este país algunos genios burlones, o si es dentro de mí la cálida fantasía celestial quien da apariencia de paraíso a todo lo que me rodea. Cerca de la ciudad hay una fuente que me tiene encantado, *como Melusina con sus hermanas*. Siguiendo la rampa de una pequeña colina se llega a la entrada de una gruta; bajando después unos veinte escalones se ve brotar entre las rocas un agua cristalina. El pequeño muro que sirve de cinturón a la gruta, los corpulentos árboles que le dan sombra, la frescura del lugar, todo atrae y todo causa una sensación indefinible. Ningún día paso menos de una hora en este sitio, al que las muchachas de la ciudad acuden por agua: ejercicio inocente y necesario que, en otro tiempo, desempeñaban las mismas hijas de los reyes. Sentado aquí, *pienso con frecuencia en las costumbres patriarcales*; veo a los hombres de antaño trabar sus conocimientos y buscar sus mujeres en la fuente; sueño con los genios benéficos, moradores de los arroyos y manantiales. El que no sienta lo que yo siento no sabe lo que en un día de verano es la saludable frescura de un manantial después de una jornada intensa (I: 31, énfasis añadido).

Al contrario que Don Quijote, Glück o Don Sylvio, Werther no transforma mentalmente la realidad que le rodea, sino que más bien la asocia a una serie de lecturas, percibiendo el mundo bajo un filtro romántico. Las referencias a Melusina y sus hermanas, historia narrada por el poeta medieval

francés Jean d'Arras en su *Melusina o la Noble Historia de Lusignan*; o la asociación de unas rústicas mujeres con los tiempos patriarcales propios del Antiguo Testamento revelan una percepción eminentemente literaria de la realidad.[8] Quizás la literatura ya no excite, espolee y aliente el corazón de Werther, pero sigue estando muy presente en su manera de aprehender el mundo que le rodea, o al menos en su modo de narrarlo epistolarmente. La imaginación derivada de la lectura, como destaca Marx con el acierto que le caracteriza, no está menos presente en Werther que en Don Sylvio, pero al contrario que el protagonista de Wieland, Werther trata de plausibilizarla (1995: 117), transformándola en una percepción conscientemente estética de la realidad.

La importancia de la literatura en la experiencia vital de Werther queda perfectamente establecida por su encuentro con Lotte, que marca el devenir de todos los acontecimientos de la novela. La primera entrevista entre los dos personajes centrales de la obra de Goethe se produce en un carruaje, de camino a un baile, y en ella, la literatura vuelve a estar muy presente. De hecho, en la necesaria selección de los acontecimientos que Werther realiza a la hora de escribir sus cartas, Lotte es caracterizada como lectora, siendo descrita por medio de sus lecturas y de la clara afinidad literaria que demuestra respecto a Werther. Tras ser preguntada por su tía acerca de una novela que esta le había prestado, Lotte declara cómo sus lecturas favoritas son las «novelas», y concretamente cómo experimentaba un gran placer al «participar con todo mi corazón de la dicha o de la desdicha de alguna Miss Jenny» (I: 47), en referencia a la novela de corte richardsoniano *Die Geschichte des Miß Fanny Wilkes* [La historia de Miss Fanny Wilkes] (1766), de Johann Timotheus Hermes; manifestando posteriormente su gusto por otra novela sentimental, *The Vicar of Wakefield* (1766), del autor anglo-irlandés Oliver Goldsmith. Lotte, por lo tanto, es presentada como lectora, y además, se muestra como una lectora identificada y poco distanciada respecto a su lectura, por lo que no resulta sorprendente que el propio Werther narre su entusiasmo ante este afortunado encuentro (I: 48).

Ya en el baile, las afinidades literarias entre ambos protagonistas encuentran su *climax* ante la contemplación de la tormenta que obliga a los participantes en el baile a retirarse hacia una habitación lo suficientemente resguardada. Tanto Lotte como Werther demuestran una sensibilidad similar hacia la naturaleza al detenerse a observar juntos el espectáculo sublime de la tormenta:

[8] Para Friedhelm Marx (1995: 123), el origen de la referencia a Melusina y sus hermanas no se encuentra tanto en la obra de Jean d'Arras, sino más bien en una historia perteneciente a un *Volksbuch*, la *Wunderbaren Geschichte der edlen und schönen Melusina, welche eine Tochter des Königs Helmas und ein Meerwunder gewesen ist* [Maravillosa historia de la noble y bella Melusina, hija del Rey Helmas, y que fue un monstruo marino], de fecha incierta.

> Carlota había apoyado los codos en el marco de la ventana y miraba hacia la campiña; después los fijó en mí y vi que los tenía cuajados de lágrimas; después, puso su mano sobre la mía y exclamó: «¡Oh, Klopstock!». Recordé al instante la oda sublime que ocupaba a la sazón el pensamiento de Carlota, y me abismé en el torrente de emociones que el nombre despertó en mi espíritu. No pude resistir, me incliné sobre la mano de Carlota, se la llené de besos y de lágrimas de placer, y volvieron mis ojos a encontrarse con los suyos. ¡Oh, noble poeta! Esta sola mirada, que debías haber visto, basta para tu apoteosis. ¡Ojalá no vuelva yo a oír pronunciar tu nombre, tan frecuentemente profanado! (I: 53-54).

La experiencia amorosa se ve por lo tanto propiciada por la asociación común que tanto Lotte como Werther hacen del paisaje tormentoso y la oda *Die Frühlingsfeier* [La fiesta de la Primavera] (1759),del poeta alemán Friedrich Gottlieb Klopstock. El momento clave de la novela, aquél del que se derivan los episodios más relevantes, parte por lo tanto de las afinidades lectoras de Lotte y Werther, que aprehenden la realidad en continua referencia a un conjunto de lecturas comunes. Como subraya Marx, el corazón del joven Werther no brama por sí solo, sino que se ve espoleado más bien por el medio de la asociación literaria, algo que viene a relativizar la supuesta animadversión hacia los libros que Werther expresa al comienzo de la novela (1995: 117), así como su carácter de Quijote reformado. En claro contraste con los protagonistas de Wieland y Neugebauer, Werther no va a ver su quijotismo atemperado por su implicación en una trama amorosa, sino que esta va a excitar el universo de conexiones literarias mediante el que el joven protagonista de la novela de Goethe interpreta la realidad.

En cualquier caso, esta tendencia por parte de Werther a literaturizar su existencia no se manifiesta únicamente en momentos sublimes como el encuentro con Lotte bajo la tormenta, sino también situaciones más cotidianas. En su carta del 21 de junio, Werther narra algunos detalles de su rutina diaria, que, a primera vista podrían resultar irrelevantes, pero que tras una mirada más detallada revelan cómo su proceso de asociación de la realidad y la literatura llega hasta los detalles más ordinarios:

> Cuando al despuntar el día me pongo en camino para ir a mi nido de Wahlheim y en el jardín de la casa donde me hospedo cojo yo mismo los guisantes y me siento para quitarle las briznas al mismo tiempo que leo a Homero; cuando tomo un puchero en la cocina, corto la manteca, pongo mis legumbres al fuego, las tapo y me coloco cerca para menearlas de cuando en cuando, entonces comprendo perfectamente que los orgullosos amantes de Penelope pudiesen matar, descuartizar y asar por sí mismos los bueyes y los cerdos. No hay nada que me llene de ideas más pacíficas y verdaderas que estos rasgos de costumbres patriarcales, y gracias al cielo, puedo emplearlos, sin que sea afectación, en mi método de vida (I: 56).

La divergencia entre el sacrificio ritual que los orgullosos amantes de Penélope llevan a cabo, situado dentro del contexto de la épica heroica, y la preparación cotidiana de las legumbres por parte de Werther no puede ser más notable. Werther trata de imitar unos modelos patriarcales, heroicos, en una actividad tan poco transcendente como la preparación de unos guisantes, por lo que el cervantino contraste entre unos modelos literarios heroicos y su imitación en un mundo post-heroico resulta evidente. Como se puede apreciar, la descripción que Werther hace de su «método de vida» no aleja la sospecha de la afectación literaria, sino que más bien la fomenta[9].

Con el retorno de Albert, el prometido de Lotte, a Wahlheim, la novela toma una dirección completamente distinta. El mundo idílico que Werther cree haber encontrado en Wahlheim se transforma en un lugar en el que la convivencia con Lotte ya no es posible, obligando a Werther a abandonar Wahlheim en un exilio forzado. Esta transición, que encuentra su paralelo estructural en el paso del primer al segundo libro, propicia que Werther busque un empleo en la corte, al servicio de un embajador. La falta de adaptación del protagonista, y su ruptura de las convenciones sociales al enfrascarse en una amistad con una dama de más alto rango, llevan a Werther a detestar el ambiente cortesano y abandonar su empleo como secretario del embajador, contrariamente al deseo de su madre y de Wilhelm, el destinatario de sus misivas. Significativamente, a la hora de narrar estos hechos, Werther vuelve a recurrir a la asociación literaria, refiriéndose al episodio en el que Homero describe «cómo Ulises fue hospedado por uno que guardaba puercos» (II: 111). De este modo, Werther vuelve a vincular su existencia a la del errante héroe homérico, anticipando su vuelta a Wahlheim por medio de sus referencias a la *Odisea*. Sin embargo, a diferencia de Odiseo, el retorno de Werther a la patria de elección no será triunfal. Penélope no ha esperado a Ulises, y el anuncio de la boda de Lotte y Albert, que Werther comunica a Wilhelm en su misiva del 20 de febrero (II: 109) revela no sólo el barniz heroico y literario mediante el que el protagonista de la novela de Goethe narra sus peripecias, sino que también explicita el abismo existente entre la literatura, que le permite estetizar su existencia, y la cruda realidad. La narración de los acontecimientos que Werther lleva a cabo en la novela muestra, de este modo, no sólo ser el resultado de una clara afectación, sino que también evidencia una naturaleza profundamente quijotesca.

Con el anuncio de la boda de Alberto y Lotte las misivas de Werther toman una dirección completamente distinta a la que tenían en la primera parte de la novela, cobrando un carácter un tanto ominoso. En consecuencia, el mundo de asociaciones literarias cambiará también radicalmente. Del mundo patriarcal homérico, primaveral e idílico, el lector es trasladado a la imaginería noc-

[9] Heinz Schlaffer, en su artículo «Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen» ha destacado el carácter profundamente quijotesco del episodio: «De manera no diferente al *Quijote*, la discrepancia entre la lejana idealidad de lo leído y la cercana trivialidad de lo vivido resulta paródica» (1978: 215).

turna y fúnebre del supuesto bardo celta Ossian[10]. Es el propio Werther quien confirma este cambio de dirección en sus predilecciones literarias:

> Ossian ha desbancado a Homero en mi espíritu. ¡A qué mundo nos transportan los sublimes cantos de aquel poeta! ¡Vagar por los matorrales, aspirar el viento de tormenta, que columpia en las nubes las sombras de los antepasados a los pálidos rayos de la luna; oír quejarse en la montaña la voz del torrente de la selva, y los gemidos sordos de los espíritus en sus cavernas, y los lamentos de la joven que agoniza al pie de cuatro piedras cubiertas de musgo, bajo las cuales reposa el héroe glorioso que fue su amante! ¡Oh, cuando en aquel desierto contemplo al bardo encanecido por los años, que busca las huellas de sus padres y sólo encuentra los sepulcros, y, sollozando, vuelve la vista hacia la estrella de la tarde, medio escondida entre el oleaje de una mar tempestuosa; cuando veo que renace el pasado en el alma del héroe, como en los tiempos en los que la misma estrella radiaba sobre los bravos guerreros, o la luna ayudaba con su propia claridad al regreso de sus naves victoriosas; cuando leo en su frente su profundo dolor, y le veo solo en el mundo caminando trémulo hacia la tumba, saboreando una suprema y dolorosa alegría en la aparición de los fantasmas inmóviles de sus padres; cuando le oigo gritar, fijos los ojos en la tierra seca y en la hierba doblada por el viento […] Entonces, amigo mío, quisiera, como un leal escudero, sacar la espada y, con ella librar a mi príncipe de las angustias de una vida que es una muerte lenta, hiriéndome después a mí mismo, para enviar mi alma en pos de la del héroe libertado (II: 130).

El canto elegiaco y fúnebre que Ossian dedica a un héroe que camina hacia su propia tumba presenta, por lo tanto, un modelo identificativo más acorde con la situación de Werther. Como destaca Marx, mientras que las asociaciones con Ulises y el modelo patriarcal presentaban ciertos problemas para Werther teniendo en cuenta el contexto post-heroico en el que el protagonista de Goethe decide aplicar estas resonancias literarias, el modelo osiánico ofrece a Werther la identificación con el amante caído de manera heroica, con un mundo de melancolía que glorifica la grandeza de los difuntos, presagiando la

[10] El escritor escocés James Macpherson publicó sus *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland* (1760) como una traducción de la obra del bardo gaélico Ossian al inglés, siguiendo esta misma estrategia en sus obras *Fingal* (1761) y *Temora* (1763), que publicaría conjuntamente en 1765 como *The Works of Ossian*. Varios medievalistas británicos acusaron a Macpherson de haber compuesto él mismo los poemas, y de hecho el escritor escocés nunca llegó a mostrar los manuscritos tras ser encomendado a hacerlo para demostrar la supuesta originalidad de sus obras. Finalmente, Samuel Johnson demostró cómo los supuestos poemas de Ossian no eran más que una composición propia por parte de Macpherson, aunque la obra disfrutó en cualquier caso de una gran acogida por parte de los escritores europeos del pre-romanticismo y del Romanticismo, entre ellos Goethe, Herder o Sir Walter Scott.

propia muerte (1995: 134). El recurso a la poesía osiánica otorga a la idea del suicidio, muy presente ya en la mente de Werther, unas dimensiones heroicas. En el universo de las misivas de Werther, todo es literaturizado y estetizado, desde la preparación de legumbres hasta la idea de acabar con la propia vida.

Esta transición entre el mundo idílico de Homero y el universo nocturno de Ossian es explicitada por Goethe en el último gran reencuentro entre Werther y Lotte en la segunda parte de la novela. El paralelismo con el encuentro en el baile resulta evidente. Si en su primera aproximación Lotte y Werther se enfrascan en un universo común de referencias literarias, que les permite apreciar el sublime espectáculo de la tormenta, en este encuentro los dos personajes centrales de la novela ocupan su tiempo en la lectura de los cantos de Colma ante la tumba de Salgar y de Alpin ante el sepulcro de Morar, traducidos por el propio Werther. El lamento de Colma, «extraviada en las tempestuosas cimas de los montes» ante la muerte de su amado Salgar, y las palabras de Alpin ante la «estrecha y sombría» sepultura de Morar, marcada por «cuatro piedras cubiertas de musgo» (II: 167-175) suponen la escenificación perfecta que Werther desea para su muerte: Lotte deberá, al igual que la doliente Colma, recordar los tiempos en los que su amado subía hacia el valle (Marx: 1995: 134). Werther emplea la literatura como medio de proyección del duelo que él desea que Lotte sienta por su muerte. Significativamente, la lectura se ve interrumpida por «el torrente de lágrimas que brotó de los ojos de Carlota, desahogando su oprimido corazón» (II: 175), mientras que Werther termina su lectura de Ossian con unas palabras premonitorias:

> ¿Por qué me despiertas, soplo embalsamado de la primavera? Tú me acaricias y me dices: Traigo conmigo el rocío del cielo; pero pronto estaré marchito, porque pronto vendrá la tempestad, que arrebatará mis hojas. Mañana llegará el viajero; vendrá el que me ha conocido en toda mi belleza; su vista me buscará en torno suyo, me buscará y no me encontrará (175-176).

El contraste con la primera entrevista de Lotte y Werther no puede ser más drástico. La última conversación entre ambos se ve marcada por el oscuro presagio del suicidio de Werther. Sin embargo, al igual que en su primer encuentro, el medio de comunicación vuelve a ser un horizonte de expectativas literarias común a los dos protagonistas de la novela. Si en su primera aproximación la referencia a Klopstock marca la afinidad entre Lotte y Werther, y su similar sensibilidad hacia la naturaleza, en esta última reunión la lectura de Ossian certifica el trágico final de la relación entre los dos personajes. La literatura marca el comienzo y el fin de las cuitas de Lotte y Werther.

El último ejemplo que Werther ofrece de su constante literaturización de la existencia es su propio suicidio. Una vez que los vecinos escuchan el fogonazo de las pistolas, y se efectúan las pesquisas necesarias para la investigación del lugar de los hechos, el narrador que asume el relato en esta fase final

de la novela menciona un detalle extremadamente significativo. En la mesa de Werther, únicamente se encuentra un vaso de vino y la tragedia *Emilia Galotti* (1772), de Gotthold Ephraim Lessing, que permanece «abierta sobre el pupitre» (II: 189). La referencia a la tragedia de Lessing, en la que la protagonista, siguiendo el modelo del mito romano de Virginia, decide pedir a su padre que le quite la vida antes de «tolerar lo intolerable» y aceptar casarse con el Conde Appiani, que la había violado (Lessing: 1772: 160), transforma la naturaleza del suicidio de Werther, ya que este deja de ser un simple suicidio para convertirse en una escenificación literaria del mismo. De esta manera, Werther trata de otorgar un carácter heroico y literario a su propia muerte, enmarcándola en la serie de suicidios épicos en la que se incluyen las muertes de Virginia y Emilia Galotti. Y de nuevo, la realidad va a volver a revelar el carácter afectado de este último acto de Werther, exponiendo la discrepancia entre el modelo literario y la realidad de su propio suicidio. Al contrario que Virginia y Emilia Galotti, Werther, que significativamente pide a Lotte que le entregue las pistolas de su propia mano, tiene que acometer el suicidio individualmente, ya que no encuentra a nadie que le pueda prestar este último servicio (Marx: 1995: 140). Y a su vez, de manera harto elocuente, Werther, de nuevo opuestamente al ejemplo de Virginia y Emilia, no tiene éxito en su tentativa, ya que no muere en el preciso momento del disparo y permanece moribundo, falleciendo a las doce tras una penosa agonía (II: 189). El último acto heroico de Werther dista notablemente de ser memorable, y su cortejo fúnebre será conducido por unos jornaleros, sin la presencia de Lotte, que, al contrario que Colma, no acompañará a Werther a su sepulcro. El protagonista de Goethe queda retratado de esta manera, como ha señalado Bruce Duncan, como un «(Mis-)Reader» (1982: 43), como un mal lector. El intento por parte de Werther de literaturizar no ya su existencia, sino el fin de la misma, resulta un estrepitoso fracaso, un fracaso de claros tintes quijotescos.

4. Conclusiones

En una carta de Goethe a G.F. Schönborn, escrita en 1774, el autor alemán describe a su destinatario cómo acaba de terminar una novela en la que se narran las cuitas de un protagonista un tanto especial:

> En esta [*Werther*] represento a un joven que, dotado de un sentimiento profundo y puro; y de una verdadera penetración, acaba perdiéndose a través de la especulación en sueños entusiastas [*schwärmende Träume*], hasta que, destruido por medio de un amor insatisfecho, se pega un tiro en la cabeza (citado en Marx: 1995: 111).

Como destaca Marx, a través de su misiva, Goethe sitúa su obra en la tradición literaria de las «*Schwärmer Geschichten*», de la que forman parte los anteriormente mencionados *Teutsche Don Quichotte* y *Don Sylvio von Rosalva*,

sin prever en cualquier caso la recuperación didáctica del protagonista de su novela (1995: 111). Del análisis anteriormente expuesto, se deriva un hilo conductor común, compartido entre *Die Leiden des jungen Werther* y estas dos novelas pertenecientes a la incipiente tradición cervantina alemana. Tanto *Werther* como las novelas de Neugebauer y Wieland tematizan los efectos de la literatura en la juventud, respondiendo indirectamente, a través de la ficción, al intenso debate sobre los efectos perniciosos de la lectura de novelas que críticos como Heidegger o Freyer se habían encargado de avivar a lo largo del siglo XVIII. La novela de Goethe difiere, empero, respecto a los trabajos de Neugebauer y Wieland precisamente en ese último aspecto señalado por Marx, ya que en lugar de «curar» al protagonista de su novela a través de un proceso de aprendizaje y de renuncia a su tendencia quijotesca, efectuando una reflexión implícita sobre el tipo de lectura que su propio trabajo propugna, Werther acaba con su vida, cerrando la novela con el retrato más trágico posible de los efectos de una lectura desmesurada. El final de la novela abre la puerta a una interpretación sentimental, idealizada, y en última instancia, romántica, del quijotismo de Werther y, de hecho, esta tendrá su reflejo en la ola de suicidios que la publicación de la novela provocó entre los adolescentes, que ciertamente no comprendieron el retrato satírico de la lectura identificada que se desprende de la obra de Goethe. Paradójicamente, Johannn Melchior Goetze, un teólogo luterano que, alarmado ante la popularidad de la obra entre los más jóvenes vuelve a reavivar los prejuicios en torno a la lectura de novelas, parece haber entendido mejor que estos su naturaleza al definir a Werther como «un modernizado Quijote, no contemplado como el caballero de los leones sino como un bufón enamorado» (citado en Rivero: 2011: 334). No resulta sorprendente que, ante la recepción de su novela entre los lectores más jóvenes, Goethe decidiera condenar *Werther* al fuego en su farsa teatral *Der Triumph der Empfindamkeit*, en una escena claramente modelada por el episodio del donoso escrutinio cervantino. Los jóvenes lectores alemanes de finales del siglo XVIII realizaron una lectura identificada y poco reflexiva de *Werther*, precisamente aquello que la sátira del lector que Goethe realiza en su novela pretende evitar.

Sin embargo, pese a compartir esta preocupación por el retrato de los jóvenes lectores y su aproximación a la lectura común a las obras de Neugebauer y Wieland, la novela de Goethe inaugura un nuevo camino en la tradición cervantina alemana y europea. Al contrario que los protagonistas de Cervantes, Neugebauer y Wieland, Werther es marcadamente consciente de su propia «interioridad patológica» (Marx: 1995: 112) y de la relación que esta guarda con la lectura. El protagonista de la novela de Goethe no cuenta con un problema de confusión epistemológica entre la realidad y la ficción, sino que más bien decide otorgar un barniz marcadamente literario a su existencia y a su narración de la misma. Werther no es ya un «Quijote transformativo», sino que ha sido convertido por Goethe en un diletante quijotesco, dispuesto a tejer una red de asociaciones literarias para dar sentido a su existencia, siendo al mismo tiempo claramente consciente de la diferencia entre esta y el mundo

de la ficción[11]. La literatura no se erige ya como una herramienta de transformación mental de la realidad como en el *Quijote* o como en las novelas cervantinas de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVIII alemán, sino que se transforma en un medio para dar sentido a la realidad, para hacerla tolerable. Goethe inaugura de este modo una senda tremendamente fructífera para la tradición cervantina de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, periodo en el que comenzamos a encontrar una serie de Quijotes menos literales, en los que el quijotismo se manifiesta como una aproximación literaria y libresca hacia la vida, el «Romantic tone and colouring» (Scott: 1814: 18) que el narrador de *Waverley, or 'tis Sixty Years Since*, (1814), la primera novela de Sir Walter Scott, utiliza para definir al protagonista de su novela. El quijotismo es de este modo humanizado, convertido en una experiencia potencialmente universal. Quizás la influencia directa del *Quijote* en *Die Leiden des jungen Werther* no pueda ser demostrada documentalmente, pero su publicación antes de la traducción de Bertuch no ha de excluir un posible diálogo con la tradición cervantina inmediatamente anterior, ni puede ocultar su importancia para los novelistas cervantinos del siglo XIX. La novela de Goethe supone un eslabón clave para entender la transición entre la manera de entender el fenómeno del quijotismo de dos periodos distintos, y asume, de este modo, un papel importantísimo dentro de la tradición cervantina, de la que esta novela epistolar ha sido generalmente excluida.

ALFREDO MORO MARTÍN
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

BIBLIOGRAFÍA

BERTRAND, J .J. A. (1950) *Cervantes en el país de Fausto*. Madrid. Fondo Cultura Hispánica.

BRÄUNER, HARALD. (1988) *Die Suche nach dem deutschen Fielding. Englische Vorlgagen und deutsche Nachahmer in Entwürfen des «Originalromans» (1750-1780)*. Stuttgart. Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag.

BRÜGGEMANN, WERNER. (1958) *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster. Aschendorff.

CLAVERÍA, CARLOS. (1950) «Goethe y la literatura española». *Revista de ideas estéticas*. 8. 146-167.

[11] Pedro Javier Pardo, refiriéndose a la literatura de viajes de claras reminiscencias cervantinas y a otras novelas pertenecientes a la tradición cervantina en las que el protagonista muestra una aproximación estética similar durante sus viajes, ha definido al «viajero quijotesco» como «un personaje que viaja con la mediación de su imaginación literaria e incluso visual, que construye lo que ve a través del a literatura y del arte, lo que permitiría caracterizar tal actividad como quijotesca» (2015: 124). Mis ideas en torno a esta nueva manifestación del quijotismo están en clara sintonía con las de Pardo, y son de hecho herederas de ellas.

DUNCAN, BRUCE. (1982) «"Emilia Galotti lag auf dem Pult aufgeschlagen": Werther as (Mis-Reader)». *Goethe Yearbook*. 1. 42-50.

ENDRESS, HEINZ-PETER. (2009) *Goethe y Cervantes y otros estudios cervantinos. Fruto de una fascinación duradera*. Madrid. Academia del Hispanismo.

FARINELLI, ARTURO. (1924) *Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Avec une esquisse sur Goethe et l'Espagne*. Turín. Fratelli Bocca, Editori.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG. (1774) *Penas del joven Werther*. Madrid. Alianza Editorial. (2015).

HABEL, THOMAS. (1986) «Wilhelm Ehrenfried Neugebauers *Der teutsche Don Quichotte*. Zur *Don Quijote-Rezeption* und Fiktionskritik im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts». *'Gelebte Literatur in der Literatur': Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs*. Gotinga. Vandenhoeck. 72-109.

HEINS, JOHN P. (2007) «Sentimental Confusion: Art, Nature, and Aesthetic Autonomy in Goethe's *Der Triumph der Empfindsamkeit*». *Goethe Yearbook*. 14. 83-102.

HUEBENER, THEODORE. (1950) «Goethe and Cervantes». *Hispania*. 33. 2. 113-115.

KURTH-VOIGT, LIESELOTTE. (1965) «W.E.N. Der Teutsche Don Quichotte, oder die Begebenheiten des Margraf von Bellamonte. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im 18. Jahrhundert». *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 9. 106-130.

KURTH-VOIGT, LIESELOTTE. (1969) *Die Zweite Wirklichkeit. Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Chapel Hill. University of North Carolina Press.

LÄMMERT, EBERHARD. (1971) *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland* 1620-1880. Berlin. Kippenhauer & Witsch.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. (1772) *Emilia Galotti*. Madrid. Cátedra. (1998).

MARX, FRIEDHELM. (1995) *Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur*. Heidelberg. Carl Winter Verlag.

MAURER, KARL. (1997) *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischer Vorgeschichte*. Paderborn, F. Schönining

MORO, ALFREDO. (2014) *Transformaciones de la novela cervantina en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*. Tesis doctoral inédita. Salamanca. Universidad de Salamanca.

PARDO, PEDRO JAVIER. (2015) «Viajeros quijotescos y viajes cervantinos en las letras británicas». *La cultura española en la Europa romántica*. José Checa Beltrán (Ed.). Madrid. Visor. 121-153.

RIVERO IGLESIAS, CARMEN. (2011) *La recepción e interpretación del Quijote en el siglo XVIII*. Argamasilla de Alba. Ayuntamiento de Argamasilla de Alba.

SCHLAFFER, HEINZ. (1978) «Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen». *Goethe Jahrbuch*. 95. 212-226.

SCOTT, WALTER. (1814) *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*. Oxford. Oxford University Press. (2008).

STRICH, FRITZ. (1957) *Goethe und die Weltliteratur*. Berna. Francke.

STROSETZKI, CHRISTOPH. (2007) «Don Quijote und die Philosophie des Deutschen Idealismus». *Der widerspenstige Klassiker: Don Quijote im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main. Peter Lang. 35-53.

VEGA, MIGUEL ÁNGEL. (2001) «Los (des)intereses españoles de Goethe». *Encuentros con Goethe*. Luis A. Acosta, María Luisa Esteve, Isabel Hernández y Margit Raders. Madrid. Trotta.

VORTRIEDE, WERNER. (1947) «The Battle of Books in Goethe and Cervantes». *Modern Language Notes*. 62.5. 339-40.

VOSSKAMP, WILHELM. (1973) *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg*. Stuttgart. Metzler.

Gonzalo Pontón
«Con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula».
Sobre el inicio de la segunda parte del *Quijote*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 387-404

«CON MIS PROPIOS OJOS VI A AMADÍS DE GAULA». SOBRE EL INICIO DE LA SEGUNDA PARTE DEL *QUIJOTE*

El caudal inagotable de lecturas, comentarios y apostillas que ha suscitado el primer capítulo del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* contrasta, de forma sorprendente, con la relativa escasez de aproximaciones que ha merecido el inicio del *Ingenioso caballero*[1]. Y digo que sorprende porque el capítulo con que comienza la Segunda parte es, a todas luces, uno de los lugares estratégicos de la novela, tanto desde el punto de vista del autor como del de los lectores. Las líneas con las que Cervantes pone fin a una espera de diez años, las primeras puntadas que vuelve a dar a su historia, «cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera» (II, prólogo, 677)[2], piden mayor atención de la que entiendo se les ha concedido. En las páginas que siguen procuraré poner de manifiesto algunos de sus componentes, tanto por su significación en el capítulo mismo como por su reverberación en otros puntos de la novela, así como por su relación con lo que ya había sido escrito y publicado. En particular cobrará relieve el pasaje en que don Quijote describe con total seguridad la apariencia física de algunos de sus caballeros favoritos. Pero empecemos por el principio.

La frase con que se inaugura la Segunda parte bien puede tenerse por una declaración de intenciones narrativas: arranca con la mención de Cide Hamete («Cuenta Cide Hamete Benengeli...», II, 1, 681), que había quedado olvidado mediada la Primera parte, después del capítulo 27, y al que Cervantes va a otorgar un papel clave en la continuación. Junto con ello, se señala el nexo entre la novela de 1605 y la que ahora comienza («...en la segunda

[1] A modo de orientación pueden compararse los apartados bibliográficos consagrados a cada capítulo en Fernández (2008) y en las «Lecturas» de la edición del Instituto Cervantes (Cervantes: 2015).

[2] Todas las citas del *Quijote* remiten a Cervantes (2015). Para aligerar de referencias el cuerpo del artículo, cuando varias citas seguidas pertenecen al mismo capítulo únicamente se indica la página; cuando son de la misma página, esta solo se indica la primera vez.

parte desta historia y tercera salida de don Quijote»)[3], para entrar luego en materia sin más preámbulos, reforzando la impresión de que la Primera y la Segunda parte conforman un mismo acto de narrar. La continuidad entre una y otra se recalca pocas líneas más abajo con la mención de la aventura del carro de los bueyes y el retorno de don Quijote, encantado, a su aldea. Ha pasado «casi un mes» desde entonces y nos encontramos en casa del hidalgo, en su aposento, donde recibe «sentado en la cama» la visita del cura y el barbero, que acuden a verlo por primera vez desde que volvieron[4]. Pedro Pérez y maese Nicolás quieren «hacer esperiencia» (682) de la «mejoría» del hidalgo, o sea de su cordura, aunque el narrador apunta que los dos compadres lo «tenían casi por imposible». La primera mitad del capítulo se va a ir tejiendo como una inquisición por parte de ambos para determinar si, tal como se temen –y como esperan los lectores–, la locura sigue instalada en el cerebro de su amigo. Presenciamos, así, un proceso de análisis y confirmación de la conducta del protagonista.

Al principio, sin embargo, las cosas se desarrollan mejor de lo previsto. Tras cumplimentarse debidamente, don Quijote y sus visitas se embarcan en una conversación sobre política –que Cide Hamete no transcribe– en la que el hidalgo da muestras de buen juicio y discreción. El cura, animado por el cariz positivo que toma la plática, decide cargar la suerte y comprobar «si la sanidad de don Quijote era falsa o verdadera» (683), y para ello deriva el tema de lo general, la «razón de estado y modos de gobierno», a lo particular, las noticias recientes sobre la actividad del Turco. Como si le hubiesen pulsado un resorte, don Quijote manifiesta, en su primera intervención directa en la nueva novela, que tiene un buen consejo que darle al rey de España sobre este asunto. La reacción del cura no se hace esperar: «¡Dios te tenga de su mano, pobre don Quijote, que me parece que te despeñas de la alta cumbre de tu locura hasta el profundo abismo de tu simplicidad», murmura para sí. La frase merece cierta atención: el cura no dice que el hidalgo esté loco –es cosa, entendemos, que da por sentada–, sino que se degrada en su locura. Al brindar una propuesta razonada para resolver los problemas del reino, don Quijote deriva peligrosamente, como de inmediato advierte el barbero, hacia el territorio de los arbitristas, azote impenitente de la administración de la épo-

[3] Al designar como «segunda parte» la novela de 1615, Cervantes cancela la división en cuatro partes de la de 1605. A pesar de ello, no pocas ediciones conjuntas de las dos novelas segmentaron artificialmente la de 1615 en cuatro secciones, para abundar en la simetría entre ambas obras y ofrecer un *Quijote* dividido en ocho partes (Cervantes: 2015: 681: n. 2 y compl.).

[4] Casalduero (1970: 223) subrayó la coherencia de que la Segunda parte empiece y acabe en el mismo espacio: «con esta visita a don Quijote en su aposento y en la cama empieza la novela, la cual terminará en el aposento del protagonista, acostado en su lecho; apenas se haya lanzado a sus aventuras querrán sanarlo, y si entramos por última vez en su aposento es porque se ha curado».

ca, tipo humano satirizado por las letras del tiempo y, para Cervantes, uno de los avatares de la locura: recordemos que en el *Coloquio de los perros* interna a uno de ellos en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, en alterada compañía de un alquimista, un poeta y un matemático[5]. De la cumbre al abismo, lamenta el cura. Igual que don Quijote, digno en su pobreza, afirma no ir «jamás remendado: roto, bien podría ser» (II, 2, 701), su convecino lo sabe loco caballeresco pero no lo quiere arbitrista, porque sería caer muy bajo[6]. Cervantes parece tener claro, desde las primeras páginas de la continuación, el terreno por el que quiere que discurra la locura de su protagonista, en sensible evolución con respecto al personaje de 1605 (y, dicho sea de paso, en clara oposición al bosquejo grosero y reductivo de Avellaneda, contra el que se revolverá el don Quijote «verdadero» cuando sus caminos se crucen). Las expectativas del cura traslucen las que Cervantes quiere transmitir a sus lectores en la hora del reencuentro.

El «advertimiento» que propone don Quijote para frenar al Turco, y que solo declara cuando sus dos interlocutores le han jurado, a plena satisfacción suya, que no lo revelarán a nadie, introduce el tema de la reivindicación de una caballería andante para el presente, de la que nuestro hidalgo sería el mayor, y probablemente el único, heredero. Cabe proponer una lectura en clave seria, «contrautópica», de este designio, tal como hizo José Antonio Maravall al vincularlo a lo que denomina «humanismo de las armas»[7]. Pero la función del pasaje, en primer término, es confirmar la locura del protagonista. Como prueba de ello, el socarrón barbero refiere el cuento del loco sevillano, que trata de las falsas apariencias, de los perturbados que aparentan no serlo hasta que se toca su tema[8]. El hidalgo, que ha entendido la maliciosa intención de maese Nicolás, reacciona destempladamente y, en su larga réplica, expone el contraste entre la caballería de la «depravada edad nuestra», lastrada por las limitaciones de «los más de los caballeros que agora se usan» (690), y la valentía de los paladines del pasado. El razonamiento sobre las virtudes de la caballería antigua se construye desde la constatación de la pérdida de unas artes o unos modos («ya no hay caballero que...», «ya no hay

[5] El episodio se cierra con la lapidaria frase de Berganza de que «los de semejantes humores venían a morir en los hospitales» (Cervantes: 2001: 621). Para los arbitrios en II, 1 véase Moner (1988: 113-114).

[6] Mucho más adelante, tras los primeros consejos de don Quijote a Sancho al ser nombrado este gobernador de la ínsula, Cide Hamete Benegeli se admirará del entendimiento del hidalgo y señalará que con los segundos consejos don Quijote «puso su discreción y su locura en un levantado punto» (II, 43, 1062), en expresión que podemos asociar a esta del cura.

[7] Maravall (1976). Para una contextualización en clave política y bélica de este y otros lugares, véanse también Armas (2011) y Cascardi (2012: 49-53).

[8] Lo ha explicado de manera diáfana Riley: «El cuentecillo del loco de Sevilla es un comentario sobre la condición mixta de don Quijote: comportamiento al parecer normal y locura esencial» (Cervantes: 2015: vol. compl.: 158).

quien...», «Ya no hay ninguno que...») y del triunfo del vicio frente a la virtud, con resonancias del tema de la Edad de Oro[9]. La evocación de las glorias pasadas –por supuesto literarias– se completa con la lista de los antiguos frente a los modernos: «Si no, díganme quién más honesto y más valiente que el famoso Amadís de Gaula. ¿Quién más discreto que Palmerín de Inglaterra? ¿Quién más acomodado y manual que...?» (691), y así durante un buen trecho. Esas líneas se construyen como una etopeya embrionaria, puesto que a cada personaje (Amadís, Palmerín, Tirante, Lisuarte, Belianís...) se le atribuye una virtud concreta que lo individualiza.

Llegamos entonces a un pasaje que me parece de la mayor importancia, porque en él se formula por primera vez la cuestión fundamental del capítulo, y aun de los que le siguen de forma inmediata. Es el turno del cura, quien expone «un escrúpulo» que al parecer le «roe y escarba la conciencia» (692), y que supone una andanada demoledora contra la argumentación del hidalgo, contra el eje de su locura: dice que no puede aceptar que los caballeros andantes «hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo», sino que, por el contrario, sospecha que «todo es ficción, fábula y mentira y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos» (692-693). En su réplica, don Quijote señala el error de los que así piensan, recuerda que muchas otras veces ha tenido que desmentir «este casi común engaño» y ofrece, como prueba de que está en lo cierto, la siguiente demostración:

> La cual verdad es tan cierta, que estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira; y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias en el orbe, que por la aprehensión que tengo de que fueron como sus historias cuentan, y por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron, se pueden sacar por buena fisonomía sus faciones, sus colores y estaturas (693).

Para confirmar la verdad de sus convicciones, don Quijote recurre a una suerte de *attestatio rei visae*, como si hubiese contemplado personalmente a Amadís (nótese que empieza con una reticencia, «estoy por decir que», pero no se reprime), y describe con un detalle que podría antojársenos caprichoso y pintoresco la apariencia física y ciertos rasgos del carácter del de Gaula, en la convicción de que tal cosa corrobora por sí misma la existencia histórica

[9] En pasajes como este sustenta Williamson la hipótesis de que «la diferencia entre la primera y la segunda parte reside en que en esta última [don Quijote] va a sentirse menos seguro de la *inmediatez* de la restauración del mundo de la caballería» (Williamson: 1991: 157).

del héroe. No contento con ello, don Quijote se declara capaz de aplicar la misma prueba a todo caballero andante que se tercie, lo que efectivamente hará poco más abajo con Reinaldos de Montalbán y Roldán, a petición de sus divertidos interlocutores, certificados más si cabe de la locura del hidalgo y entregados al gusto que este les procura.

En las ocasiones en que se ha prestado atención a estas líneas se ha puesto el acento en sus componentes «serios» o dignificadores, en especial la ciega confianza que muestra don Quijote en los ideales caballerescos, que lo lleva a conjurar físicamente a criaturas de ficción[10]. Cabe, desde luego, esa lectura, pero hay otros elementos dignos de atención, en un plano más inmediato. Debemos fijarnos en esa «buena fisonomía» que se menciona al final y a la que se atribuye la capacidad de «sacar» –se entiende que de forma objetiva y segura– los rasgos físicos y temperamentales de los caballeros andantes. En rigor, lo que reza el texto de la *princeps*, y con él todas las ediciones antiguas, es «por buena Filosofía» (fol. 6r), término ante el que la práctica totalidad de editores modernos parece haber mirado hacia otra parte, sin siquiera sentir la necesidad de anotarlo; cuando se ha hecho, lo que se ha sugerido es que el giro significa 'según buenas razones', 'según dicta el buen juicio' (así, por ejemplo, Vicente Gaos). En esa desatención quizás haya influido el que apenas cinco líneas más arriba hay un lugar, «pintar y *descubrir* todos cuantos caballeros...», que se ha percibido como conflictivo desde antiguo y ha propiciado la enmienda en *describir*, sin duda necesaria. La «buena Filosofía» que nos ocupa parece aludir a un conocimiento técnico y preciso, más delimitado que el genérico amor a la sabiduría; no parece tampoco que debamos sobreentender «filosofía natural», ámbito al que podría adscribirse lo relativo a las condiciones físicas de los individuos[11]. A pesar de la inmutabilidad de esa lectura a lo largo de cuatro siglos, pocas dudas pueden caber de que don Quijote está aludiendo a conocimientos fisiognómicos, que permiten determinar el carácter de un sujeto a partir de ciertos rasgos corporales. Ello justifica la enmienda de Francisco Rico en la edición del Instituto Cervantes, por considerar el *textus receptus* una trivialización (del término menos usual al más común). Podemos especular, en todo caso, sobre si conviene sanar en *fisonomía* o si es preferible *filosomía*, forma atestiguada en la época, aunque percibida

[10] Así, Rodríguez Cuadros (2004: 178) subraya la «emotiva precisión» del retrato, que a su juicio redime a la caballería de la visión caricaturesca que de ella tienen los demás; Scham (2009: 44) advierte «a defense of belief which, although risible in a literal sense, rests upon venerable aesthetic ideas».

[11] Las únicas dos ocasiones en que Cervantes utiliza la palabra *filosofía* en su novela, siempre en la Primera parte, es con un sentido nada específico, muy distinto del que se aprecia aquí: «para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles» (I, 25, 311); «no sé esas filosofías –respondió Sancho Panza» (I, 50, 626).

como antigua, pero sin duda la que vendría a explicar mejor el error cometido en la imprenta.[12]

Situada en el campo de la filosofía natural (germen de las futuras disciplinas científicas), basada en la experiencia y con claros puntos de contacto con la anatomía, aunque más a menudo asociada a prácticas como la astrología, la geomancía o la quiromancia[13], la fisiognomía tuvo su predicamento durante el Renacimiento y gozaba del prestigio que le concedía el haberse atribuido a Aristóteles el tratado clásico sobre el particular. En tiempos de Cervantes, la obra de referencia fue *De humana Physiognomonia*, del napolitano Giovan Battista Della Porta (1586, ampliada en 1599), que él mismo tradujo al italiano (*Della fisionomia dell'uomo*, 1610) y dedicó al virrey de Nápoles, que no era otro que Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, a quien Cervantes enderezó sus últimos libros, incluida la Segunda parte del *Quijote*. La fisiognomía era considerada, en su mejor expresión, un saber erudito y experimental, que aspiraba a la categoría de ciencia por su intención predictiva. Era asimismo una disciplina cercana a la heterodoxia: los tratados de fisiognómica astrológica figuraban desde 1586, en virtud de la bula de Sixto V *Coeli et terrae creator*,

[12] A tenor de los datos que ofrece el CORDE, la forma *filosomía* fue la dominante en el siglo XV (es la de Mena, Santillana o Gómez Manrique y también la de Rodríguez de Montalvo), mientras que en el siglo XVI convive con *fisonomía*, que paulatinamente se va imponiendo en el uso, aunque sin llegar a desterrar a la primera. A mediados del Quinientos, en *El Scholástico*, leemos que «Siendo emperador de Roma Augusto César, vino un hombre a la ciudad que a vista de todos representaba en la filosomía del rostro al emperador» (Villalón: 1997: 328). Ya en 1625, Gonzalo Correas, en su *Arte de la lengua española castellana*, recoge como equivalentes las formas *filosomía* y *fisionomía* (Correas: 1954: 328). En la edición del Instituto Cervantes, Rico considera la posibilidad de enmendar en *filosomía*, pero no se decide por esta forma, puesto que las otras dos apariciones de la palabra en la Segunda parte del *Quijote* (II, 14, 811 y II, 59, 1216) presentan la grafía *fisonomía*, aunque con el sentido de 'rostro, rasgos de la expresión', y no el de disciplina de estudio. Blecua sugiere en nota *fisionomía*, aunque estima que el pasaje no pide enmienda. En comunicación personal, Alberto Blecua me señala la posibilidad de que «buena filosofía» fuese una fórmula consolidada, propia de humanistas, y me hace notar que la expresión «en buena filosofía» ('según dicta la ciencia', entiendo) aparece dos veces en el CORDE, en tratados científicos del último tercio del siglo XVI: «En buena philosophía, lo que ha de hacer dolor ha de imprimir su obra súbito» (Francisco Martínez de Castrillo, *Tratado breve sobre la maravillosa obra de la boca*, 1570, fol. 81v); «[los ancianos calvos] están sujetos, en buena filosofía, a corrimientos manifiestos y enfermedades perpetuas» (Juan Cornejo, *Discurso y despertador preservativo de enfermedades*, 1594, fol. 17r). La formulación no es idéntica pero plantea un interrogante a la enmienda, aunque el contexto y la significación del pasaje apuntan inequívocamente hacia la fisiognómica.

[13] Valgan dos ejemplos entre muchos: en la comedia de Lope de Vega *El amigo por fuerza*, el viejo y gracioso Hortensio afirma: «...que soy astrólogo yo / y entiendo fisonomía» (vv. 683-684). En el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, Quevedo incluye un burlesco «Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía», disciplinas que presenta, pues, asociadas (Quevedo: 2007: 441-456).

en el *Index librorum prohibitorum*[14]. A modo de ejemplo, veamos cómo caracteriza Della Porta al melancólico en su tratado: «La faccia rugosa. [...] Magro. La faccia delicata. Gli occhi derotti. Nella figura umìle, ne' moti dimesso. [...] Capelli oscuri. La fronte malanconica. Le ciglia gionte. L'osso della gola prominente. La voce debole e flebile. Il fiatar sodo, alto e facile».[15] Como afirma el autor napolitano con evidente orgullo, la fisiognómica, «amata, seguita e riverita da ogni raro et eccellente intelletto, dal vivo colore, suono e figura delle parti scuopre i vizii e le virtù a' quali siamo inchinati» (p. 31).

El curioso Miguel de Cervantes, acostumbrado a leer «aunque sean los papeles rotos de las calles» (I, 9, 118), no pudo ser ajeno a un cierto conocimiento de este tipo de saber, como muestra el célebre autorretrato del prólogo a las *Novelas ejemplares*, en el que modula y estiliza sus propios rasgos físicos para comunicar, a través de ellos, una determinada disposición intelectual y anímica (claro ingenio, espíritu equilibrado y digna vejez), presentándose no como es, sino como debería ser, o como fue[16]. Con todo, no hay que confundir el talento para el retrato con la fisiognómica propiamente dicha, puesto que son habilidades pertenecientes a campos disciplinares distintos: del primero, como entidad discursiva y ornamental, se ocupa la retórica[17], mientras que la

[14] Entre las obras de Della Porta se cuentan también un tratado de criptografía (*De furtivis literarum notis*), una *Magiae naturalis*, un libro sobre las propiedades de las plantas (*Phytognomonica*) y una *Coelestis physiognomonica*. Fundador de la Accademia degli Otiosi, el autor napolitano es «un quasi miracoloso punto di equilibrio fra la cultura magica cinquecentesca e il pensiero razionalistico seicentesco» (Caroli: 1998: 68). Véase también el prólogo de Mario Cicognani (Della Porta: 1971: 9-19), así como Laplana (1997) y, para una perspectiva más amplia, Caro Baroja (1988). A pesar de su título, no versa sobre el mismo asunto el *Libro de fisonomía natural y varios secretos de naturaleza* (1607) de Jerónimo Cortés, consagrado a conocimientos naturales que hoy asimilaríamos a la física, biología y botánica (Candel, Violante, Robiró y Grau: 2010: 1948-1950).

[15] Porta (1971: V, XXVI, 877), «Della figura dell'uomo malanconico».

[16] Cervantes (2001: 16, n. 9) y García López (2015: 13-14). Laplana (1997: 105, n. 5) dice, a propósito del retrato de las *Ejemplares*, que «para cualquier conocedor superficial de la materia fisiognómica, le presenta y caracteriza de modo que no hay más que pedir», y añade que Cervantes echa mano de tales saberes «con mucha ironía», afirmación que cuadra con lo que vamos a ver aquí.

[17] Los tratados clásicos de retórica abordaban el retrato de individuos desde una doble consideración. En las fases elaborativas del discurso, la *inventio* contiene los *loci a persona*, de los que se echaba mano para caracterizar a un personaje: el nacimiento, la naturaleza (sexo, lugar de nacimiento, complexión, edad), el modo de vida (educación, organización de la propia casa), la ocupación, la fortuna (la conducta que cabe esperar) y el talante o temperamento. En la *elocutio*, estos *loci* dan lugar al retrato, constituido por dos figuras de definición tan importantes como la *prosopographia* (descripción física) y la *etopeia* (caracterización moral). Por lo que se refiere a los géneros retóricos, el retrato se adscribe al *genus demonstrativum*, consagrado al encomio o vituperio de personas y cosas. Esta perspectiva es más amplia y considera la semblanza en un sentido complejo, como suma de rasgos internos y externos, voluntarios y casuales, constitutivos y accidentales, pero no se adentra en terrenos adivinatorios. Véase simplemente Mortara Garavelli (1988: 272) y Senabre (1997: 9-16).

segunda era una especialidad adivinatoria natural, orientada a predecir, a partir de las señales físicas, el temperamento y el ánimo de un individuo, algo que podía resultar sumamente útil en los negocios, la amistad y el amor.

Repasemos ahora las particularidades de los retratos de Amadís, Reinaldos y Roldán. Algo demuestra saber sobre fisiognómica don Quijote cuando aísla las «faciones», los «colores» y las «estaturas» como aquellos aspectos que se pueden «sacar» o inferir: en efecto, los rasgos del rostro, el color de la tez y sobre todo de los cabellos, así como el tamaño del cuerpo, constituían, junto con los ojos, los elementos físicos en que se basaba la disciplina. Nos equivocaremos, en cambio, si creemos que Cervantes lleva el juego hasta sus últimas consecuencias y compone retratos ajustados a un temperamento determinado, arquetípico. De Amadís podría pensarse, a partir de algunos de los rasgos que enumera don Quijote, que encaja en la caracterización de un flemático, puesto que, según Della Porta, los *segni* de estos «sono la bianchezza della carne e la mollezza» y «per molta ingiuria che se gli facci, non si ponno mai destare ad ira», lo que encaja con ser «blanco de rostro» y «tardo en airarse y presto en deponer la ira». Pero los flemáticos también son «grossi e brevi, ché dove non è caldo, non è forza di stendersi in lungo», mientras que al de Gaula lo ha pintado don Quijote «alto de cuerpo». Por otra parte, la barba negra de Amadís no es que digamos un signo positivo, como el propio hidalgo reconoce («bien puesto de barba, *aunque* negra»), ya que «I capelli neri dimostrano timidità et astuzia con frode». A su vez, la cortedad de razones «dimostra pauroso e negligente» [18].

En el caso de Reinaldos de Montalbán, el número de rasgos es menor y aparentemente resultan más coherentes, aunque no produzcan una figura demasiado halagüeña: «ancho de rostro, de color bermejo, los ojos bailadores y algo saltados, puntoso y colérico en demasía, amigo de ladrones y de gente perdida» (694-695). Se subraya la cólera que enrojece su cara, mientras que los ojos móviles, según el fisonomista napolitano, son los propios del «ladro, fraudolente e infedele»[19]. La descripción de Roldán, que don Quijote inicia solemnemente, con una frase pericial («soy de parecer y me afirmo que...»), lo pinta «de mediana estatura, ancho de espaldas, algo estevado, moreno de rostro y barbitaheño, velloso en el cuerpo y de vista amenazadora, corto de razones, pero muy comedido y bien criado» (695), en lo que se revela un batiburrillo de indicios fisiognómicos: a un ancho de espaldas corresponde, siempre según el dictamen de Della Porta, la «figura dell'animoso» o bien «dell'uomo virile», pero unas piernas «mal giunturate e molli», como podrían ser las arqueadas de Roldán, «dimostrano debolezza e paura»; y, por otra parte, «quei che sono pelosi sono lussuriosi», de modo que es imposible resolverse en un sentido u otro[20]. En su intento por insuflar entidad corpórea a unas criaturas

[18] Porta (1971: I, XII, 84; IV, III, 668; II, XX, 361), «Segni e proprietà dell'umor flemmatico», «Del colore de'capelli» y «Della loquela. Parlar breve», respectivamente.

[19] Porta (1971: III, XX, 612), «Della mobilità degli occhi».

de papel, don Quijote pone en pie unas figuras desangeladas, tan descuadradas como la disciplina que las ampara, que no se ajustan a las expectativas ideales de la representación de los héroes, aunque puedan inspirarse en algunos rasgos presentes en las obras que los contienen[21]. Tan contrahecha es la recreación que el cura, ante la descripción de los rasgos de Roldán, no puede menos que exclamarse que si el paladín no fue «más gentilhombre que vuestra merced ha dicho, no fue maravilla que la señora Angélica la Bella le desdeñase por la gala, brío y donaire que debía de tener el morillo barbiponiente a quien ella se entregó» (695). Los retratos, pues, carecen de verdadera entidad y cumplen una función cómica: recordemos una vez más que están puestos en boca de un loco y sirven para confirmar su locura[22].

Consideremos los elementos que Cervantes ha puesto en juego. En primer lugar, don Quijote utiliza la fisiognómica de modo erróneo, o si se prefiere de forma invertida, puesto que conjetura el aspecto físico de los caballeros a partir de las pistas que encuentra en poemas y novelas (sus *facta et dicta*, por así decir, pero no verdaderos), en lugar de empezar por la apariencia externa, para deducir de ella el carácter[23]; así las cosas, el adjetivo «buena» con que don Quijote califica a esa fisonomía tiene un sentido para él y otro para el narrador y los lectores. En segundo lugar, la disciplina solo es aplicable a los seres de carne y hueso, no a los personajes imaginarios, en lo que constituye otra flagrante violación de sus principios. Hay que notar, así, el contraste irónico que se establece entre la opinión que a Cervantes merecía ese tipo de saberes, reticente y burlona, según podremos ver, y la estricta seriedad y el alcance probatorio con que los emplea don Quijote. Tercero, el mero recurso a la fisiognómica, por sí mismo, coloca al hidalgo en un terreno sospechoso y ridículo, tanto como poco antes su arbitrio sobre el Turco. En la lógica interna del capítulo, el arbitrista deriva en fisonomista. Cuarto, el

[20] Porta (1971: II, XXVI, 391; II, XLV, 471; IV, II, 656), secciones «Dell'ossa della schiena», «Delle gambe» y «De' peli», respectivamente.

[21] La familiaridad de Reinaldos con el robo se había destacado ya en el capítulo inicial de la Primera parte: «Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba» (I, 1, 43). En cuanto a la parquedad de palabras de Roldán, está perfectamente establecida en el *Orlando furioso*: «in parole con lei non si diffuse; / che di natura non usava troppe» (Ariosto: 1976: 184 y n. 32).

[22] Márquez Villanueva (1973: 239) subraya el carácter grotesco de la recreación al señalar que don Quijote «indudablemente 'guevariza' cuando fantasea la catadura y genio de Amadís de Gaula, de Reinaldos y Roldán». El referente sería, pues, el retrato del villano del Danubio en el *Libro áureo de Marco Aurelio*. Pero el contexto y alcance de uno y otro pasaje son muy distintos.

[23] Lo apunta a otros propósitos Maravall (1976: 241): Cervantes «hace a don Quijote prestarse al juego de una psicología de los caracteres entendida al revés, es decir, a sacar, por el previo conocimiento de los caracteres de los caballeros andantes que le son tan familiares, cuál debía ser con seguridad, sin haberlos visto nunca, el aspecto externo de cada uno de ellos, su entera fisonomía».

componer esa imposible y casi expresionista galería de retratos pone ante nuestros ojos, de un modo incontestable, el error mayor que subyace a este y que es el elemento dominante en la enfermedad del hidalgo, según apuntaba el cura: confundir los límites entre la realidad y la ficción.

Intercalada entre los retratos y formando parte de la serie se encuentra otra pieza magnífica, la lección magistral acerca de los gigantes, en respuesta a una pregunta del barbero sobre las dimensiones que pudo haber tenido Morgante. El hidalgo, haciendo gala de sus múltiples conocimientos, señala la discrepancia de opiniones, rastrea fuentes (lo que se dice en el Libro de los Reyes sobre Goliat), trae a colación las noticias arqueológicas llegadas de Sicilia sobre «canillas y espaldas tan grandes, que su grandeza manifiesta que fueron gigantes sus dueños» (694) y finalmente se atiene a lo verosímil, a partir de los datos que proporcionan las referencias literarias: «muchas veces [Morgante] dormía bajo techado: y pues hallaba casa donde cupiese, claro está que no era desmesurada su grandeza». Lo mejor es el modo como don Quijote se abre paso con actitud rigurosa entre las brumas de su mente, atento a lo que Pulci dejaba entrever sobre su criatura. Confundidas poesía e historia, el hidalgo razona sobre la primera como si fuese la segunda, tal cual si participara en un erudito coloquio propio de humanistas. Pero ese, repitámoslo, es el punto de vista de don Quijote, no el de sus interlocutores: estos lo saben loco, pero no pueden evitar rendirse a su ingenio y al gusto que tan rara mezcla de desvarío y discreción produce[24]. Así, el cura, «gustando de oírle decir tan grandes disparates», va a insistir con nuevas preguntas que depararán nuevo regocijo. El cura y el barbero son los primeros aficionados a la singular locura de don Quijote, que contará con adeptos como los Duques o don Antonio Moreno, no sin antes haber generado confusión en don Diego de Miranda y su hijo, hasta que estos alcanzan a comprender que el inaudito individuo que tienen ante sus ojos es un «entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» (II, 16, 846)[25].

En la Segunda parte, pues, el carácter de don Quijote está delineado con trazo firme desde el primer capítulo; tanto como estaba clara su particular locura desde el principio de la novela de 1605. Recordemos que allí se declaraba que lo que «asentósele [...] en la imaginación» al hidalgo, por culpa de sus incesantes lecturas, fue «que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en

[24] Como ha señalado Martínez Mata (2008: 109), el humor de Cervantes no es «despreciativo», como el de algunos de sus contemporáneos, sino que, al unir a burladores y burlados, «hace que los burlados, más que convertirse en objeto de escarnio, provoquen simpatía y compasión». Chiappini (1996: 85) ha subrayado el carácter de conversación civil que tiene el diálogo a tres. Véase también Darnis (2015: 191-192). Sobre el humor de la obra y su interpretación es imprescindible Close (2007).

[25] Acudamos de nuevo a Riley: en esta Segunda parte «don Quijote está más cuerdo [...], pero su estado mental es ambiguo, y, como tal, ha de despertar la curiosidad de los muchos que en adelante le encuentran» (Cervantes: 2015: vol. compl.: 158).

el mundo» (I, 1, 42). Puesto en términos de la poética neoaristotélica del tiempo, lo que le sucede a Alonso Quijano es que confunde la Poesía con la Historia, de tal suerte que sus «grandes disparates», como las descripciones físicas que nos ocupan, consisten en conceder estatuto de reales, por históricos, a productos de la imaginación. Es casi innecesario subrayar la importancia que cobra este mecanismo en la Segunda parte, elevado a un grado de complejidad superior al integrarse como «verdad», en el nivel de la ficción, el libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En II, 1, aunque esa aparición aún no haya tenido lugar, queda claro que Cervantes la tiene en mente: con los juegos fisiognómicos y la elevación de los héroes de ficción a la condición de individuos de carne y hueso prepara el terreno –las expectativas del lector– para la irrupción del libro de 1605 en el relato. Desde el pórtico de la Segunda parte, así, la Historia y la Poesía están significativamente –y cómicamente– problematizadas.

Ampliemos ahora la perspectiva a los capítulos iniciales de la novela, para rastrear los ecos de los aspectos apuntados. Cervantes ha pensado y escrito esos capítulos como un bloque, en el que va introduciendo de forma paulatina una serie de informaciones fundamentales[26]. El primero, centrado como hemos visto en la confirmación de la locura del hidalgo, no incluye aún a Sancho Panza, que entra algo más tarde, para discutir con don Quijote –y refrescar la memoria de los lectores– sobre algunos episodios de la Primera parte. Sancho trae además la extraordinaria noticia de que anda ya «en libros la historia de vuestra merced» (II, 2, 703), pero se deja que sea un nuevo personaje, Sansón Carrasco –¿hay que recordar que el rústico no sabe leer?–, quien aporte los detalles de tan sorprendente novedad (II, 3). Después de una amena conversación a tres entre el amo, el criado y el bachiller, con siesta de Sancho incluida a cuenta del robo del asno por Ginés de Pasamonte (II, 4)[27], Cervantes vuelve a separar a los dos protagonistas: Sancho va a su casa, donde sostiene una divertida plática con su mujer (II, 5), mientras don Quijote disputa con su sobrina y el ama (II, 6). Reunidos de nuevo en el aposento del hidalgo, caballero y escudero trazan los planes de la inminente salida (II, 7) y por fin parten, camino del Toboso (II, 8). Es significativo que a lo largo de esta serie de capítulos, Cervantes reitere ciertos gestos presentes en el episodio sobre Amadís y los demás caballeros. Cuando Sancho, a requerimiento de su señor, le refiere la opinión popular que se tiene sobre ellos, no tan alta como don Quijote desearía, el hidalgo recuerda, como término de comparación de su propia figura, a los «famosos varones que pasaron», en una serie de nombres –y de vicios– ilustres:

[26] Martín Morán (2009: 197) destaca la variedad que impera en ellos, con predominio del «movimiento escénico de los encuentros separados entre los personajes».

[27] Para este episodio y su relación con la composición (literaria y material) de la Primera parte, véase Rico (2012: 69-100).

> Julio César, animosísimo, prudentísimo y valentísimo capitán, fue notado de ambicioso y algún tanto no limpio, ni en sus vestidos ni en sus costumbres. Alejandro, a quien sus hazañas le alcanzaron el renombre de Magno, dicen de él que tuvo sus ciertos puntos de borracho. De Hércules, el de los muchos trabajos, se cuenta que fue lascivo y muelle. De don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, se murmura que fue más que demasiadamente rijoso; y de su hermano, que fue llorón (II, 2, 702).

La entidad y seriedad de la lista va agrietándose a medida que progresa: con César y Alejandro, don Quijote aduce individuos de existencia probada y registrada por la historia, mientras que con Hércules se desvía hacia el mito y, por ahí, entran a pares sus héroes caballerescos favoritos, en impagable mezcla, otra vez, de historias y ficciones. Un poco más adelante, la aparición de Sansón Carrasco, y sobre todo la información que trae, da pie a nuevas consideraciones sobre la escritura de la historia (pues como historia, según pedía la parodia de los modelos caballerescos, se había presentado *El ingenioso hidalgo* en 1605, y como tal se sigue considerando en la novela de 1615, ya que refiere *verdaderamente* los hechos y dichos del caballero y su escudero). Del mismo modo que antes se habían comentado las características del gigante Morgante, los devaneos de Angélica la bella o los pecadillos de héroes y paladines, se repara ahora en los «infinitos palos» que recibe don Quijote en la novela de 1605 y se dice –lo dice el hidalgo, molesto con semejantes precisiones *históricas*– que bien podrían haberse callado «por equidad» (II, 3, 708)[28]. De nuevo, y van unas cuantas ocasiones, don Quijote calibra mal los ejemplos que aduce, pues trae a Eneas y Ulises («A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero»), criaturas de poetas pero no de historiadores, lo que da pie a la réplica de Sansón Carrasco, que recurre a la vulgata neoaristotélica para poner los puntos sobre las íes: «uno es escribir como poeta, y otro como historiador». La ironía corre por cuenta de Cervantes, que presenta a un personaje de ficción aleccionando a otro sobre los motivos por los que debe referirse todo lo que le sucede, puesto que es información verdadera, histórica, y el historiador tiene que escribir los hechos «no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». Y ¿cómo no reconocer ecos del retrato de Amadís y los Pares de Francia en la misma presentación de Carrasco?:

[28] Martínez Mata (2008: 120) recuerda que «el problema de la verdad de la historia tiene en el *Quijote* dos vertientes, una literaria y otra irónica», consistente esta última en presentar una historia fingida –la que refiere Cide Hamete–, la cual, en su afán por ser «verdadera», lo cuenta *todo*, sin ahorrar ni los detalles más bochornosos para el héroe.

> Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas (705).

La palabra «señales» no admite dudas: en una nueva pirueta del autor, ahora es Cide Hamete quien emplea los recursos que antes había aplicado don Quijote a Amadís, Reinaldos y Orlando. En el nivel del relato, Cervantes logra lo que su criatura no puede: que la poesía –las aventuras de don Quijote– parezca haberse transformado en historia, y la historia –el hecho verdadero, comprobable en la experiencia, de que existe una novela publicada en 1605– quede atrapada en la nebulosa de la poesía. De ese juego obtiene un potencial narrativo casi inagotable, espléndida vena de reflexión literaria que se ofrece como literatura[29]. Añadamos que esta admirable manipulación de los niveles de la ficción se formula siempre en clave humorística, «del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto», como nos recuerda ahí Sansón (712). El mismísimo don Quijote apostilla que «decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios». Justamente «gracias» y «donaires»: las dos palabras que Cervantes escogió como cifra de su existencia, junto con la amistad, en las últimas líneas que escribió en su vida[30].

Hay otros hilos del capítulo inicial que enlazan con zonas más distantes. En el perfil de don Quijote como arbitrista y fisonomista se deja notar la sátira de los conocimientos impertinentes y pedantes, absortos en su propia sofisticación y a la postre vanos. Si a punto de partir de la aldea hay ya una breve chanza de este tipo de saberes, a costa de la astrología judiciaria[31], esta vena satírica adquiere su mayor relieve en la figura del estudiante que los protagonistas conocen durante las bodas de Camacho y que los acompaña hasta la cueva de Montesinos. Este joven, que no duda en presentarse a sí mismo como «humanista» (II, 22, 886) y hace gala de una panoplia de conocimientos

[29] Pozuelo (1993: 15-62) ha caracterizado la «poética de la ficción» que impera en el *Quijote*, señalando la importancia de reparar en «lo que el *Quijote* mismo *es* como ficción».

[30] La cita del prólogo del *Persiles*, por sobradamente conocida, es casi innecesaria: «¡Adiós, gracias; adiós, donaires: adiós, regocijados amigos! Que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida» (Cervantes: 1997: 114).

[31] «...si se ha de contar la verdad, más fueron los sospiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía, puesto que la historia no lo declara» (II, 8, 748). De nuevo, y de forma más explícita, durante el episodio del mono adivino, donde don Quijote critica la vulgarización de este saber a manos del vulgo, «echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia» (II, 25, 921). Y recuérdese que para don Quijote los agüeros «no se fundan sobre natural razón alguna» (II, 58, 1199). Véase al respecto García (2006).

tan variados como inanes, tiene escritos –a la espera, sospechamos que eterna, de editor– varios libros acerca de cuestiones anticuarias y prolijas, entre los que descuella un *Suplemento a Virgilio Polidoro*, donde responde a preguntas tan trascendentales, olvidadas por el sabio de Urbino, como «quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo» (887); asuntos en los que, por cierto, Sancho demuestra estar en condiciones de darle sopas con honda. Esa erudición alambicada y roma, risible de tan vacua, es la representación cervantina de un humanismo decadente que ha extraviado los altos horizontes a que aspiraba en sus inicios[32]. Por mucho que el estudiante sostenga que sus saberes son «de gran provecho y no menos entretenimiento para la república» (886), don Quijote concluye que se trata de cosas que, «después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria» (888). Con todo, como inmediatamente señala el narrador, aquellas con el primo humanista fueron «gustosas pláticas», exactamente igual que lo habían sido, en el primer capítulo de la novela, las disquisiciones en torno a las «faciones [...] colores y estaturas» de los caballeros andantes. El loco fisonomista y el humanista miope son integrantes de una misma estirpe y quedan englobados en una misma crítica, que aflora en distintos puntos de la novela. No es casual que Cervantes se tome la molestia de informarnos de que el famoso estudiante era «muy aficionado a leer libros de caballerías» (885).

Del mismo modo que hay nexos entre el capítulo primero y otros lugares, sobre todo inmediatos, de la novela de 1615, es posible también, si dirigimos nuestra mirada hacia atrás, reconocer en el capítulo inicial algunos ecos significativos de páginas precedentes. Al recrear don Quijote la apariencia física y el carácter de Roldán, no olvida mencionar, con prurito de filólogo, la varia nomenclatura por la que se conocía al señor de Anglante: «De Roldán, o Rotolando, o Orlando, que con todos estos nombres le nombran las historias, soy de parecer y me afirmo que...» (II, 1, 695). Al margen de que don Quijote también recuerde esa circunstancia antes de iniciar la penitencia en Sierra Morena (I, 25, 301), el pasaje trae a la memoria otro ejemplo conspicuo de vacilación sobre el nombre de un caballero andante, tan «real» como Roldán: ese hidalgo «que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba Quijana» (I, 1, 39), a lo que se añadía la irónica coletilla de que «esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad». Ahí también, y desde el principio, estaban asociadas la parodia del humanista puntilloso y la aplicación a la poesía de los métodos de la historia[33]. Si en el capítulo prime-

[32] Bastará, a nuestros propósitos, con el panorama de Gil Fernández (1980) y el planteamiento general de Rico (1993). Una novedosa consideración de las ideas de Cervantes a la luz del llamado «otoño del Renacimiento» puede verse ahora en García López (2015).

[33] Sobre la formulación seria de este ideal de rigor humanístico, con especial atención a Lorenzo Valla, véase Ynduráin (2006: 23).

ro de la Primera parte lo hacía el narrador, en el de la Segunda es don Quijote quien aplica, a su manera, conjeturas verosímiles para reconstruir el aspecto y el carácter de Amadís, Morgante y los dos paladines de Francia.

Hay otras ideas y gestos del capítulo 1 de la Primera parte que parecen reverberar en su homónimo de la Segunda. Veíamos que el cura y el barbero, en su visita a don Quijote, se revelan conversadores incansables, «haciéndose cada de los tres un nuevo legislador, un Licurgo moderno o un Solón flamante» (II, 1, 682); de idéntico modo se los había introducido en la novela de 1605, donde se indica que don Quijote «tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar [...] sobre cuál había sido mejor caballero [...] mas Maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo [...] decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo...» (41). El gigante Morgante, que da pie a una de las mejores disertaciones del hidalgo fisonomista, solo aparece mencionado otra vez en toda la novela, precisamente en el primer capítulo de 1605: «Decía [don Quijote] mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado» (43). En II, 2, según también hemos visto, don Quijote afirma que Amadís de Gaula era un llorón, y al hacerlo lo asocia a su hermano don Galaor, cosa que también ocurre al principio del *Ingenioso hidalgo*, donde asimismo se equiparan ambos hermanos y se pondera de don Galaor que «tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano» (41).

¿Son similitudes obviables, puesto que se trata de unos mismos personajes y de un tema sostenido, o debemos ver en ellas algo más? Cuando Cervantes, tras años de alejamiento de la novela que le había deparado el éxito, volvió a tomar la pluma para escribir la continuación, ¿hacia dónde debió de dirigir su mirada? Es de sentido común –y los detalles consignados parecen abonarlo– pensar que un referente inevitable tuvo que ser el modo como había empezado el libro de 1605, tanto para tomar elementos y establecer las continuidades necesarias como a la hora de distanciarse de él y marcar la nueva andadura de los personajes y la narración[34]. A nadie se le escapa que las diferencias entre ambos capítulos iniciales son muchas, empezando por la misma voz narrativa: si en 1605 era el narrador –un narrador que aún no es Cide Hamete, sino el historiador responsable de los ocho primeros capítulos– el encargado de presentar la «condición» y el «ejercicio» del hidalgo Quijana, sin dejarnos oír ni su voz ni la de su entorno, en 1615 Cide Hamete alterna su protagonismo con las voces, a ratos acordes y a ratos discordantes, de don Quijote, el cura y el barbero[35]. También resulta distinto el

[34] Martín Jiménez (2005: 179-185), en hipótesis que no comparto, sostiene que el principal referente del capítulo es la continuación apócrifa de Avellaneda, a la que Cervantes habría tenido acceso en manuscrito y a la que daría réplica a lo largo de toda la novela, no solo a partir de II, 59.

[35] Sobre los narradores en el *Quijote* es obligatoria la razonada exposición de Ródenas de Moya (2015).

ritmo del relato, por cuanto el capítulo inicial del *Quijote* es parte de una entidad textual mayor, no divisible en secciones (me refiero a la hipotética, pero poco discutible a estas alturas, narración breve de la primera salida), mientras que en la Segunda parte las unidades de segmentación están perfectamente establecidas y asentadas en su equilibrio y cadencia[36]. Junto con ello, no obstante, pienso que debe subrayarse una continuidad fundamental entre los dos arranques, relativa a los temas tratados y que tiene que ver con la definición de la locura del hidalgo y con el problema entre historia y ficción que esta suscita.

Al situarse otra vez ante la página en blanco, Cervantes ratifica las características fundacionales de la locura de su personaje, y lo hace mediante dos modelos (el arbitrista, el fisonomista) que recuperan la burla de los tics humanistas con que se abría el libro de 1605. En ambos capítulos iniciales, aunque con diferentes recursos, domina un mismo tipo de humor, basado en la seriedad exagerada con que el personaje se enfrenta a su universo de realidades literarias, para él más verdaderas que la misma historia, y en el caudal cómico (irónico) que ello genera, mediante nombres de nuevo cuño y retratos imaginarios pero tenidos por ciertos. En este sentido, por lo menos en este, puede decirse que un principio alimenta al otro[37]. Y mirar atrás a la hora de volver a empezar permite asimismo tomar distancias: la locura de don Quijote tendrá la misma base, pero los rasgos del hidalgo en los que se va a profundizar son otros, puesto que el personaje se ha ido haciendo a lo largo de la novela de 1605 y luego ha evolucionado, durante años, en la mente del autor; la poesía y la historia se van a seguir confundiendo, pero no ya de forma exclusiva en el distorsionado juicio de don Quijote, sino en la trama misma de la nueva novela, mediante la inclusión del libro de 1605 (y a su zaga, la continuación de Avellaneda, cuando esta venga a perturbar la labor cervantina). Parecería, pues, que Cervantes, «la mano en la mejilla, pensando lo que diría» (I, prólogo, 11), echó un vistazo al primer capítulo de 1605 para empezar la nueva novela sobre esas trazas y establecer continuidades y divergencias. No es mala forma de anunciar a los lectores de 1615 que la historia es, en parte, la misma que la de 1605, pero también, en parte, otra distinta, en un gesto inaugural que anticipa muchas páginas de la novela en ciernes.

GONZALO PONTÓN
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

[36] Es suficiente con remitir al trabajo pionero de Stagg (1959) y la puesta al día de Pontón (2015).

[37] Una interpretación diferente de las relaciones entre ambos capítulos iniciales en Grilli (2012).

BIBLIOGRAFÍA

ARIOSTO, Ludovico. (1976) *Orlando furioso*. Cesare Segre (Ed.). Milán. Mondadori.

ARMAS, Frederick A. de. (2011) *Don Quijote among the Saracens. A Clash of Civilizations and Literary Genres*. Toronto. University of Toronto Press.

CANDEL, Miguel, Susana VIOLANTE, Ignasi ROVIRÓ y Andrés GRAU. (2010) «El conocimiento enciclopédico medieval y su influencia en el Renacimiento». *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (Eds.). Alcañiz-Madrid. Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC. IV.4. 1945-1951.

CARO BAROJA, Julio. (1988) *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid. Istmo.

CAROLI, Flavio. (1998) *L'Anima e il volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*. Milán. Electa.

CASALDUERO, Joaquín. (1970) *Sentido y forma del «Quijote»*. Madrid. Ínsula.

CASCARDI, Anthony J. (2012) *Cervantes, Literature and the Discourse of Politics*. Toronto. University of Toronto Press.

CERVANTES, Miguel de. (1987) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Vicente Gaos (Ed.). Madrid. Gredos. 3 vols.

CERVANTES, Miguel de. (1997) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Carlos Romero Muñoz (Ed.). Madrid. Cátedra.

CERVANTES, Miguel de. (2001) *Novelas ejemplares*. Jorge García López (Ed.). Barcelona. Crítica.

CERVANTES, Miguel de. (2010) *Don Quijote de la Mancha*. Alberto Blecua (Ed.). Espasa. Madrid.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Francisco Rico (Dir.). Madrid. Real Academia Española. 2 vols.

CHIAPPINI, Gaetano. (1996) «Identità e verità, etica ed ironia dell'uomo chisciottesco. Sul cap. I, II parte del *Quijote*». *Raccontare nella Spagna del Secoli d'Oro*. Florencia. Alinea. 69-87.

CLOSE, Anthony J. (2007) *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

CORDE (*Corpus diacrónico del español*). Real Academia Española. http://corpus.rae.es/cordenet.html

CORREAS, Gonzalo (1954). *Arte de la lengua española castellana*. Emilio Alarcos Llorach (Ed.). Madrid. Revista de Filología Española.

DARNIS, Pierre. (2015) *Don Quichotte de la Manche*. París. Atlande.

FERNÁNDEZ, Jaime. (2008) *Bibliografía del «Quijote» por unidades narrativas y materiales de la novela*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

GARCÍA, Marisa. (2006) «Agüeros, profecías y ciencias adivinatorias en la segunda parte del *Quijote*». *El «Quijote» en Buenos* Aires. *Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (Eds.). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires-Asociación de Cervantistas. 381-387.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2015) *Cervantes: la figura en el tapiz*. Barcelona. Pasado & Presente.

GIL FERNÁNDEZ, Luis. (1980) «Gramáticos, humanistas, dómines». *El Basilisco*. 9. 20–30.

GRILLI, Giuseppe. (2012) «*Quijote*, II, 1-3: La alternativa cervantina al libro del hidalgo». *eHumanista/Cervantes*. 1. 198-210.

LAPLANA, José Enrique. (1997) «Gracián y la fisiognomía». *Alazet*. 9. 103-124.

MARAVALL, José María. (1976) *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*. Santiago de Compostela. Pico Sacro.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1973) *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid. Gredos.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2005) *La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid. Biblioteca Nueva.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (2009) *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2008) *Cervantes comenta el «Quijote»*. Madrid. Cátedra.

MONER, Michel. (1988) *Cervantès: deux thèmes majeurs (L'amour. Les Armes et les Lettres)*. Toulouse. Université de Toulouse-Le Mirail.

MORTARA GARAVELLI, Bice. (1988) *Manual de retórica*. Madrid. Cátedra.

PONTÓN, Gonzalo. (2015) «Cómo se hace una novela: la composición del *Quijote*». *Cervantes:* 2015: I, 1507-1541.

PORTA, Giovan Battista della (1971). *Della fisonomia dell'uomo*. Mario Cicognani (Ed.). Milán. Longanesi.

POZUELO, José María. (1993) *Poética de la ficción*. Madrid. Síntesis.

QUEVEDO, Francisco de. (2007) *Libro de todas las cosas y otras muchas más*. Antonio Azaustre Galiana (Ed.). *Obras completas en prosa*. Madrid. Castalia. II.1. 429-477.

RICO, Francisco. (1993) *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid. Alianza.

RICO, Francisco. (2012) *Tiempos del «Quijote»*. Barcelona. Acantilado.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (2015) «El narrador de la historia» *Cervantes:* 2015: I, 1564-1587.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. (2004) «Don Quijote y sus *figuras*: de la imitación al Retablo de Maese Pedro». *Philologia Hispalensis*. 18. 2. 169-195.

SCHAM, Michael. (2009) «*Don Quijote* and the Art of Laughing at Oneself». *Cervantes*. XXIX. 1. 31-55.

SENABRE, Ricardo. (1997) *El retrato literario (Antología)*. Salamanca. Ediciones Colegio de España.

STAGG, Geoffrey. (1959) «Revision in *Don Quixote* Part I». *Studies in Honour of I. González Llubera*. Frank Pierce (Ed.). Oxford. 347-366.

VEGA, Lope de. (2003) *El amigo por fuerza*. José Enrique Laplana y Gonzalo Pontón (Eds.). *Comedias (Parte IV)*. Lérida. Universitat Autònoma de Barcelona-Editorial Milenio. II. 923-1080.

VILLALÓN, Cristóbal de. (1997) *El Scholástico*. José Miguel Martínez Torrejón (Ed.). Barcelona. Crítica.

WILLIAMSON, Edwin. (1991) *El «Quijote» y los libros de caballerías*. Madrid. Taurus.

YNDURÁIN, Domingo. (2006) «Historia y ficción en el siglo XV». *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*. Consolación Baranda, María Luisa Cerrón, Inés Fernández-Ordóñez, Jesús Gómez y Ana Vian (Eds.). Madrid. Cátedra. 285-332.

Esperanza Rivera Salmerón
«*Fortitudo et sapientia*: La mirada cervantina
en *El oficio de las armas* de Ermanno Olmi».
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 405-427

«*FORTITUDO ET SAPIENTIA*: LA MIRADA CERVANTINA EN *EL OFICIO DE LAS ARMAS* DE ERMANNO OLMI»[1]

La guerra es dulce para quien no la ha experimentado.
(Erasmo, adagio *Dulce bellum inexpertis*)

Uno de los grandes escritores-soldados de nuestra historia es don Miguel de Cervantes (1547-1616), homenajeado aquí en el cuatrocientos aniversario de su muerte. Es por todos sabido que, en primer lugar, Cervantes fue soldado: lo fue dentro y fuera de España (fundamentalmente en Italia, a donde llega en la Navidad de 1569 y donde se empapó también de literatura); y, sobre todo, estuvo en Lepanto, en «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» («Prólogo al lector», *Quijote*, II)[2]. Conoció, pues, a la perfección el mundo de la milicia, y también experimentó la vuelta a la Corte tras una batalla triunfante de la que siempre se sintió muy orgulloso, aunque no sin sufrir cinco largos y dolorosos años de cautiverio en Argel (desde 1575 a 1580), motivo que será recurrente en su literatura.

Muchos de los estudiosos del Príncipe de los Ingenios han intentado encontrar los verdaderos motivos que le llevaron a enrolarse en la guerra cuando contaba con veinticinco años, en 1571[3]. Por un lado, siempre se han señalado motivos económicos, partiendo, como tantas otras veces, de su propia obra literaria: «A la guerra me lleva mi necesidad; si tuviera dineros, no fuera, en verdad» (*Quijote*, II, 24)[4]. Era la milicia, sin lugar a dudas, una sali-

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto del Plan Nacional I+D FFI2014-54376-C3-3-P, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

[2] Cervantes: 1998: 617.

[3] «A la vista de los documentos, todo parece indicar que su alistamiento no tuvo lugar hasta el verano de 1571, fecha en que se constituyó la Liga Santa para hacer frente al poder de los turcos en el Mediterráneo» (Blasco: 2005: 39). Afirmación que viene completada por la de García López (2015: 56): «el 7 de septiembre de 1571, [Cervantes] se hallará presente en Lepanto».

[4] Cervantes: 1998: 833.

da profesional para muchos de los jóvenes de la época (la vida soldadesca, en principio, les proporcionaba una estabilidad económica), pero también una oportunidad para disfrutar una serie de experiencias que de otra manera eran lejanas e impensables para ellos: viajar, conocer otras culturas, zafarse del encasillamiento social, gozar de esa libertad que tanto anhelaban. En palabras de García López (2015: 58), «libertad personal, experiencia vital y autonomía profesional: esas son las tres oportunidades que en la época abre la pertenencia a la milicia.» Además, en el caso de Cervantes, así como en el de otros muchos humanistas, la Italia del XVI era la gran oportunidad de contacto con la cultura en mayúsculas, el momento propicio para poder acercarse a la vanguardia de la creación artística y literaria.

Cuando Cervantes regresa a España en 1580, después de su citado y conocido cautiverio, espera que se le reconozca la labor realizada en la guerra. Lo cierto es que el país se ha convertido en un escenario de excombatientes que limosnean por las calles, y don Miguel, tras la muerte de don Juan de Austria y el duque de Sessa, ha perdido los apoyos que tenía en la Corte. Aun así, él no ceja en su intento y se dirige a Portugal, donde Felipe II es proclamado monarca. Allí es escuchado y consigue un nombramiento que lo llevará a encargarse de unas misiones en el norte de África[5], pero no conseguirá un empleo fijo de la Corona y vivirá varios años a la espera de que se le permita probar suerte en las Américas, otra de las posibilidades que nuestro poeta barajó en esos años. Vuelve de la Corte de Tomar en 1582 a Madrid, donde comenzó a frecuentar los círculos literarios, aunque ya por entonces perfilaba un relato pastoril, la *Galatea*, como hace saber a Antonio de Eraso en una de sus cartas. Desde este momento, don Miguel no abandonará la pluma, pero tampoco olvidará sus años en la milicia, como bien refleja toda su literatura.

Así pues, el soldado es uno de los personajes «estrella» de toda la producción cervantina. Por un lado, encontramos referencias al mundo de la soldadesca, generalmente desde la cara cruda –y posiblemente más realista– de un Cervantes ya desengañado. De esta manera, se hacen eco de las duras condiciones en que vivían los soldados algunas de sus novelas ejemplares, como el *Licenciado Vidriera*:

> No le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, de la hambre, de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas deste jaez que algunos las toman y tienen por añadiduras del peso de la soldadesca, y son la carga principal della (Cervantes: 2005: 349-350).

O *El coloquio de los perros*, que nos muestra lo viciada que estaba la jerarquía militar en la época, en que cada uno de los rangos estaba formado

[5] Si se quiere profundizar sobre este capítulo de la vida cervantina, véase García López: 2015: 106-109.

por hombres inexpertos e incluso delincuentes (como en el caso de los soldados), que en nada reflejaban la parte gloriosa de la guerra y donde subyace un crítica bastante clara a la política que se practicaba:

> No había comisario que nos limitase; el capitán era mozo, pero muy buen caballero y gran cristiano; el alférez no había muchos meses que había dejado la Corte y el tinelo; el sargento era matrero y sagaz y grande arriero de compañías, desde donde se levantaban hasta el embarcadero. Iba la compañía llena de rufianes churrulleros, los cuales hacían algunas insolencias por los lugares do pasábamos, que redundaban en maldecir a quien no lo merecía. Infelicidad es del buen príncipe ser culpado de los súbditos por la culpa de los súbditos… (Cervantes: 2005: 695).

Así como en varios momentos del *Quijote*, entre los que traemos a colación el más famoso de ellos (I, 38):

> Veamos si es más rico el soldado, y veremos que no hay ninguno más pobre en la misma pobreza, porque está atenido a la miseria de su paga, que viene o tarde o nunca, o a lo que garbeare por sus manos, con notable peligro de su vida y de su conciencia. Y a veces suele ser su desnudez tanta, que un coleto acuchillado le sirve de gala y de camisa, y en la mitad del invierno se suele reparar de las inclemencias del cielo, estando en la campaña rasa, con solo el aliento de su boca, que, como sale de lugar vacío, tengo por averiguado que debe de salir frío, contra toda naturaleza. Pues esperad que espere que llegue la noche para restaurarse de todas estas incomodidades en la cama que le aguarda, la cual, si no es por su culpa, jamás pecará de estrecha: que bien puede medir en la tierra los pies que quisiere y revolverse en ella a su sabor, sin temor que se le encojan las sábanas (Cervantes: 1998: 445-446).

En él se insiste en el tema que ya encontrábamos en el *Licenciado Vidriera* (las precarias condiciones de la soldadesca), pero también en la pobreza en la que viven sumidos los soldados en la guerra. Recuerdos de su vida en la milicia y de sus años de cautiverio nos aportan igualmente sus novelas, como *El capitán cautivo* (intercalada en el *Quijote*, I, 39), *El amante liberal* o *La española inglesa*; del mismo modo, sus comedias *Los baños de Argel* o *La gran sultana*.

Por otro lado, Cervantes nos presenta en varias de sus piezas un soldado que tiene mucho del *miles gloriosus* plautino. Fundamentalmente, el Buitrago de *El gallardo español* en cuanto a las comedias («un soldado, con la espada sin vaina oleada con un orillo, tiros de soga; finalmente, muy mal parado…», como reza la didascalia[6]) y los soldados que recorren los versos de sus entremeses: el marido de doña Guiomar, de *El juez de los divorcios*, y el protago-

[6] Edición de Gómez Canseco (Cervantes: 2015: 43).

nista de *La guarda cuidadosa*, descrito este último en la acotación que inicia la pieza como «un soldado a lo pícaro, con muy mala banda y un antojo» (Cervantes: 1982: 171).

Su gran novela, espejo de todos los tipos sociales de la época, nos muestra también este prototipo en el personaje de Vicente de la Roca (además de en don Quijote, si lo consideramos como tal), ya hacia el final de la primera parte (I, 51):

> En esta sazón vino a nuestro pueblo un Vicente de la Roca, hijo de un pobre labrador del mismo lugar, el cual Vicente venía de las Italias y de otras diversas partes de ser soldado. […] y volvió el mozo de allí a otros doce vestido a la soldadesca, pintado con mil colores, lleno de mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero. Hoy se ponía una gala y mañana otra, pero todas sutiles, pintadas, de poco peso y menos tomo. […] No había tierra en todo el orbe que no hubiese visto, ni batalla donde no se hubiese hallado; había muerto más moros que tiene Marruecos y Túnez, y entrado en más singulares desafíos, según él decía, que Gante y Luna, Diego García de Paredes y otros mil que nombraba, y de todos había salido con vitoria, sin que le hubiesen derramado una sola gota de sangre (Cervantes: 1998: 577-578).

Cada uno con sus peculiaridades, pero todos ellos soldados fanfarrones, grotescos, bravucones que rememoran sus fingidas proezas y presos del hambre que sufren en una España que, en vez de acogerles y recompensarles por sus méritos en la guerra, no los comprende y los desprecia. Hacia ellos Cervantes dirige su mirada más irónica, pero también amarga, melancólica y trágica.

Decíamos que Cervantes, una vez que se decidió por las letras, no abandonó nunca la escritura. Lo cierto es que también conoció a la perfección otra de sus caras, la del derecho, las leyes y la jurisprudencia, que, generalmente, no saldrá tampoco bien parada en su literatura y que, precisamente, le distanció durante un tiempo de ella. Cervantes fue, a partir de 1587 (y hasta 1601 aproximadamente), comisario del Rey, cobrador de impuestos y juez ejecutor[7], diferentes nombramientos que se acercaban a ese reconocimiento que tanto había anhelado, aunque le supusieron grandes sacrificios literarios («Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias»[8]) y personales.

Estampas de los representantes de la justicia nos ha dejado también Cervantes en sus obras. Del comisario real encontramos una en el entremés de *El juez de los divorcios* (descrito, precisamente, por el grotesco soldado):

---

[7] Sobre la relación de Cervantes con la administración real, véase García López: 2015: 129-145.

[8] «Prólogo al lector» de las *Ocho comedias y ocho entremeses jamás representados* (Cervantes: 1982: 93).

> con una vara en las manos, y sobre una mula de alquiler, pequeña, seca y maliciosa, sin mozo de mulas que le acompañe, porque las tales mulas nunca se alquilan sino a faltas y cuando están de nones; sus alforjitas a las ancas, en la una un cuello y una camisa, y en la otra su medio queso, y su pan y su bota; sin añadir a los vestidos que trae de rúa, para hacellos de camino, sino unas polainas y una sola espuela; y, con una comisión, y aun comezón en el seno, sale por esa Puente Toledana raspahilando, a pesar de las malas mañas de la harona, y, a cabo de pocos días, envía a su casa algún pernil de tocino y algunas varas de lienzo crudo; en fin, de aquellas cosas que valen baratas en los lugares del distrito de su comisión… (Cervantes: 1982: 104).

Del mismo modo, elementos del mundo de la jurisprudencia no faltan tampoco en el comienzo de *Las dos doncellas* (en que aparecen los personajes del deán y el resolutivo alguacil), *La ilustre fregona* (entre corregidores, mayorales y alguaciles), en su *Quijote* (I, 11; I, 16), en algunas de sus comedias (en *El rufián dichoso*, alguacil y corchetes; en *Laberinto de amor*, jueces) o en su entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo*, donde asistimos a un desfile de pretensores de «raras habilidades» y «raro ingenio» a la alcaldía del pueblo. Siempre esa ironía cervantina en el reflejo de una realidad que tan bien conocía, como presenciamos en la descripción de los cuatro pretendientes citados: «Leer no sé, mas sé otras cosas tales / que llevan al leer ventajas muchas»[9] (Humillos); «sé leer, aunque poco; deletreo, / y ando en el be-a-ba bien ha tres meses, / y en cinco más daré con ello a un cabo; / y, además desta ciencia que ya aprendo, / sé calzar un arado bravamente / y herrar…»[10] (Jarrete); «Tengo en la lengua / toda mi habilidad, y en la garganta; / no hay mojón en el mundo que me llegue: / sesenta y seis sabores estampados / tengo en el paladar, todos vináticos»[11] (Berrocal); «Como Rana, / habré de cantar mal; pero, con todo, / diré mi condición, y no mi ingenio»[12] (Rana). Alcalde, escribano y regidores también protagonizan los versos de *Pedro de Urdemalas*.

Con su corazón dividido entre las armas y las letras, don Miguel vivió en sus propias carnes el debate de la famosa pareja *fortitudo et sapientia*, de añeja tradición literaria, y así lo reflejó a lo largo de su obra. A nuestro modo de ver, dio un valor especial a esta discusión, legándonos reflexiones profundas y variadas, aunque nunca definitivas. Le dedica, recordemos, de una manera explícita el capítulo XXXVIII de la primera parte de su *Quijote*, pero también

[9] Cervantes: 1982: 155.
[10] Cervantes: 1982: 156.
[11] Cervantes: 1982: 156.
[12] Cervantes: 1982: 158.

hace referencia a ello en otros muchos momentos de su magnífica novela[13], así como en gran parte de toda su producción literaria.

Retomamos el citado capítulo de la primera parte del *Quijote*, «Que trata del curioso discurso que hizo Don Quijote de las armas y las letras», discurso que ya precede el final del capítulo anterior, el XXXVII, donde Cervantes nos hace entender que defiende las armas o las letras confiando en la conquista de un fin sublime que tiene siempre que ver con el mayor bienestar social general: la paz, conseguida a través de la guerra, y la justicia, alcanzada por el buen hacer del letrado. De alguna manera, pues, aboga por la complementariedad y coexistencia de armas y letras, porque juntas vendrían a condensar ese idealismo cervantino para el logro de la armonía humana[14] (I, 37):

> Siendo, pues, ansí, que las armas requieren espíritu, como las letras, veamos ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado o el del guerrero, trabaja más; y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina; porque aquella intención se hace estimar en más, que tiene por objeto más noble fin (Cervantes: 1998: 443).

Ambas se retroalimentan, como vemos, en el sustento de la una a la otra (I, 38):

> Y, entre las que he dicho, dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de cosarios, y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus previlegios y de sus fuerzas (Cervantes: 1998: 447).

---

[13] Además del famoso discurso que declama el Quijote, armas y letras encontramos también en el cap. XLII de la primera parte, aunque de una manera únicamente tópica: es decir, unión de ambas disciplinas para alcanzar la perfección (en este caso «por guía y adalid a la fermosura»), pero no hay discusión entre ellas (Cervantes: 1998: 494). Ya en la segunda parte, en el capítulo VI se cuestiona cuál de los dos elementos en relación lleva al hombre a hacerse rico y honrado (Cervantes: 1998: 676), concluyendo nuestro protagonista que, como caballero, su camino es el de las armas; en el XXIV, en que encontramos al famoso mozo que va a alistarse en la guerra, las armas se presentan con superioridad a las letras: «todavía llevan un no sé qué los de las armas a los de las letras» (Cervantes: 1998: 834); y el capítulo XLII, en que Sancho es proclamado gobernador de la ínsula, también recoge la tópica unión en forma de consejo que don Quijote da a su escudero: «porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas» (Cervantes: 1998: 968).

[14] Idea ya expresada, entre otros, por Miranda: 1966: 79.

Cierto es que, aunque equipare las armas a las letras, no hace lo mismo con la labor del estudiante o letrado y la del soldado, puesto que entiende que la vida de este último es mucho más sacrificada y menos recompensada: «es mayor el trabajo del soldado, siendo menor el premio que el del letrado. Aquel pasa por peligros y estrecheces y no sale de pobre» (Suárez: 2006: 178).

Se hacen eco del tópico que estamos estudiando también sus *Novelas ejemplares* (1613), fundamentalmente, tres de ellas: el *Licenciado Vidriera*, *La señora Cornelia* y *El coloquio de los perros*. Uno de los personajes más recurrentes en Cervantes, y en sus *Novelas ejemplares* en particular, es el estudiante que decide alistarse en la guerra o dejar España simplemente para vivir la experiencia que procura el ambiente de la soldadesca.

Tomás (*Rodaja*, *Vidriera*, *Rueda*), protagonista del *Licenciado Vidriera*, supone uno de los ejemplos más famosos de este tópico personaje que hemos señalado. Gran estudiante en Salamanca, donde «se hizo tan famoso en la universidad, por su buen ingenio y notable habilidad, que de todo género de gentes era estimado y querido» (Cervantes: 2005: 248), decide dejar su vida de letrado momentáneamente para marchar con el capitán Diego de Valdivia a Italia, aunque nuestro personaje (*Rodaja* todavía) no se va como soldado, sino con el único deseo de conocer esas tierras:

> Habíase vestido Tomás de papagayo, renunciando los hábitos de estudiante, y púsose a lo de Dios es Cristo, como se suele decir. Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento, que en las dos faldriqueras llevaba. Llegaron más presto de lo que quisieran a Cartagena, porque la vida de los alojamientos es ancha y varia, y cada día se topan cosas nuevas y gustosas (Cervantes: 2005: 351).

Cierto es que, convertido en *Rueda* al final de la novela, se va a Flandes motivado por el rechazo social que sufre. Se cierra, por tanto, ese círculo de armas y letras entre las que se debate nuestro protagonista: «la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado» (Cervantes: 2005: 385).

Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros protagonistas de *La señora Cornelia*, presentan de igual forma esta dicotomía tan cervantina:

> siendo estudiantes en Salamanca determinaron de dejar sus estudios por irse a Flandes, llevados del hervor de la sangre moza y del deseo, como decirse suele, de ver mundo, y por parecerles que el ejercicio de las armas, aunque arma y dice bien a todos, principalmente asienta y dice mejor en los bien nacidos y de ilustre sangre (Cervantes: 2005: 583).

En este caso, los jóvenes deciden en un primer momento volver a España, «conociendo la pesadumbre de sus padres, pues no había qué hacer en Flandes» (Cervantes: 2005: 583), aunque, llegados a Bolonia y conociendo tan insigne universidad, se quedan finalmente allí para continuar sus estudios. Simbolizan, pues, una sola parte de esta relación entre armas y letras, aquella que tiene que ver con el traslado a las ciudades italianas para conocer el mundo soldadesco en su cara más blanda, la de la paz, y la que les lleva al conocimiento del de las letras, donde viven sus más felices experiencias.

El coloquio de los perros presenta de alguna manera este personaje tan típico en una de las experiencias de Berganza y, aunque no hay enfrentamiento entre armas y letras, sí encontramos personajes pertenecientes a ambos mundos, muchos de los cuales desfilan con asiduidad por la pluma de Cervantes. Las historias que Berganza narra a su amigo Cipión le permiten dibujar un pequeño cuadro de costumbres de tipos de la época. Así, en el campo de las letras, el estudiante que deja su labor para dedicarse a la justicia: «ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante y hoy me ves corchete» (Cervantes: 2005: 683), o el que se inclina más bien por la poesía: «Y, escribiendo apriesa en su cartapacio, daba muestras de gran contento; todo lo cual me dio a entender que el desdichado era poeta» (Cervantes: 2005: 724). Como decíamos hace un momento, Berganza representa de alguna manera ese personaje que ha de abandonar las letras para «enrolarse» en el ejército: «Quiso mi buena suerte que hallé allí una compañía de soldados que, según oí decir, se iban a embarcar a Cartagena» (Cervantes: 2005: 694). De esta forma, se nos presenta la jerarquía completa de la soldadesca: desde los soldados rasos hasta el capitán, poniendo especial hincapié en la figura del atambor, que acompaña a nuestro perro *sabio* en esta aventura, sacando de él todo su partido.

En cuanto al teatro cervantino, podríamos hablar de contraposición como tal entre armas y letras únicamente en el entremés de *La guarda cuidadosa*, en el que el citado soldado bravucón se disputa el amor de una fregona con el representante de las letras, un rijoso sacristán en este caso.

En 1616, ya «puesto el pie en el estribo» y en la última de sus obras, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, presenta esta eterna discusión en varios momentos de la trama. En uno de ellos, volviendo a ese motivo cervantino que hemos señalado al estudiar sus novelas ejemplares, se nos muestra un «yo» que se divide entre las armas y las letras (I, 5):

> Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias de ella. Echáronme al mundo padres medianamente nobles; criáronme como ricos. Llegué a las puertas de la gramática, que son aquéllas por donde se entra a las demás ciencias. Inclinóme mi estrella, si bien en parte a las letras, mucho más a las armas (Cervantes: 2002: 161).

Igualmente Mauricio, otro de los personajes, se construye en torno al motivo señalado anteriormente (I, 12):

> Mis padres me criaron en los estudios, así de las armas como de las letras –si se puede decir que las armas se estudian–. He sido aficionado a la ciencia de la astrología judiciaria, en la cual he alcanzado famoso nombre (Cervantes: 2002: 213-214).

Encontramos de nuevo la recurrente imagen del estudiante que deja sus libros para alistarse en la guerra. Estos personajes, reflejo de los jóvenes de la época, buscan en el escenario bélico –como decíamos– la oportunidad de conocer mundo, de conocer ese mundo sugerente y para ellos desconocido, contrapuesto a la vida de paz que reina en el de las letras (III, 10):

> Porque, si va a decir verdad, que en fin es hija de Dios, quiero que sepa el señor alcalde que nosotros no somos cautivos, sino estudiantes de Salamanca, y, en la mitad y en lo mejor de nuestros estudios, nos vino gana de ver mundo y de saber a qué sabía la vida de la guerra, como sabíamos el gusto de la vida de la paz (Cervantes: 2002: 534-535).

Armas y letras, justicia y paz, aparecen, pues, íntimamente unidas. Ese estudiante-soldado que hemos presentado anteriormente trata de lograr la paz y la justicia con esa sabiduría adquirida en los libros que, cree Cervantes, con la guerra se puede conseguir. Insiste nuevamente nuestro poeta en la idea desarrollada en el *Quijote* y de la cual podemos deducir que la defensa de la guerra por parte de don Miguel no va asociada a un belicismo exacerbado, sino más bien al único fin que, a su modo de ver, hay que conquistar (III, 10):

> porque no hay mejores soldados que los que se trasplantan de la tierra de los estudios en los campos de la guerra: ninguno salió de estudiante para soldado que no lo fuese por estremo, porque, cuando se avienen y se juntan las fuerzas con el ingenio y el ingenio con las fuerzas, hacen un compuesto milagroso, con quien Marte se alegra, la paz se sustenta y la república se engrandece (Cervantes: 2002: 537).

Por último, nos regala estas famosas palabras en boca de «un gallardo peregrino» (IV, 1):

> Yo, señores, soy un hombre curioso; sobre la mitad de mi alma predomina Marte y sobre la otra mitad Mercurio y Apolo; algunos años me he dado al ejercicio de la guerra, y algunos otros, los más maduros, en el de las letras. En los de la guerra he alcanzado algún buen nombre, y por los de las letras he sido algún tanto estimado (Cervantes: 2002: 631).

Aquí la voz de Cervantes toma una especial relevancia. Subyace en ellas su biografía, la literatura unida íntimamente a su vida, y una última reflexión que equilibra esa balanza, aunque dejando siempre abierta la eterna discusión que entre la pluma y la espada se ha librado.

Otro de los aspectos que muestran las letras, además de ser representantes de la justicia y del saber o el conocimiento, es, por supuesto, su identificación con la literatura. No únicamente como el medio para contar historias de una manera general, sino como la transmisora de todas las andanzas y hazañas que los representantes de las armas, los héroes o los soldados, protagonizan a lo largo de tantas páginas, como se indica en esta última obra que hemos estudiado y en que los personajes son ya conscientes de ello (II, 12):

> Yo por mí digo, Periandro, que no entiendo esa razón; sólo entiendo que le será muy grande, si no cumplís el deseo que todos tenemos de saber los sucesos de vuestra historia, que me va pareciendo ser tales que han de dar ocasión a muchas lenguas que las cuenten y muchas injuriosas plumas que la escriban (Cervantes: 2002: 363).

Motivo que ya encontramos en la *Odisea*, donde Ulises es conocido en vida como un auténtico héroe porque sus hazañas han sido cantadas por todos los que le rodean, o en la *Eneida*, en que Eneas, en este caso, ve su propia historia pintada en el templo de Cartago, pero también se le profetiza que será uno de los grandes de Roma, o nuestro propio Quijote, quien en varios momentos de sus aventuras hace referencia a esta misma idea. El mundo de las armas, de la caballería, de la soldadesca (o de cualquier otro) necesita de las letras para que su gloria permanezca para siempre.

No hemos de olvidar, por otro lado, que la razón principal por la que Alonso Quijano decide convertirse en Don Quijote de la Mancha la encontramos en todas las lecturas que ha efectuado en esos libros de caballería. Estos son los que marcan en gran medida sus aventuras, pues va a ir convirtiéndose en caballero a la luz de las leyes de la caballería (acordémonos, por ejemplo, de la necesidad que nuestro personaje tiene de armarse caballero: I, 3): «Detrás de las actuaciones de Don Quijote están las lecturas del héroe o las de su creador, Miguel de Cervantes.» (Navarro: 2006: 173). Algo que, por cierto, le pesará ya al final de la novela, a las puertas de la muerte (II, 74):

> Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amargura y continua leyenda de los detestables libros de caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde… (Cervantes: 1998: 1217).

Además de esta discusión tópica de los dos elementos en relación, Cervantes plantea otra cuestión de sumo interés en el discurso que desarrolla en el capítulo XXXVIII de su gran novela. En él se hace una crítica a la aparición de la artillería en la guerra:

> Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos (Cervantes: 1998: 448).

Don Quijote, caballero andante, ve cómo esos nuevos instrumentos de destrucción pueden terminar con su idealizada caballería. Estas nuevas armas traen consigo que un soldado ya no pueda defenderse de tú a tú y en igualdad de condiciones, sino que un proyectil de un cañón lanzado por «un cobarde brazo» puede terminar con la vida de un «valeroso caballero» (además, fruto de la mera casualidad) sin darle la posibilidad de defenderse, de mostrar su valor, la honra individual[15].

Ya en la Antigüedad se veía como algo afrentoso matar a un enemigo sin que este tuviera la oportunidad de defenderse; era considerado un acto propio de alguien cobarde y afeminado. En la época no contaban con artillería pesada, como es evidente, pero sí con otras potentes armas que impedían la posibilidad de una lucha cuerpo a cuerpo: las flechas. Así, son varias las fuentes grecolatinas que nos dejan constancia de ello, como por ejemplo Heródoto (s. V a.C.), en el libro noveno de su *Historia* (cap. 72[16]), o Plutarco de Que-

[15] Sorprendentemente, en la segunda parte del *Quijote*, en el ya citado cap. XXIV, encontramos una afirmación que contradice esta idea que acabamos de señalar. El Quijote, en este caso, cita un apotegma sobre Julio César en el que defiende que la mejor muerte es la no prevista, la más rápida, la que no te permite defensa, lo que, por supuesto, incluye la aceptación del uso de artillería, aquellas armas que de la forma más impensada pueden acabar con la vida de los guerreros (Cervantes: 1998: 834-835). ¿Cervantes, diez años después de ese discurso que hace declamar a su andante caballero, ha cambiado de opinión? ¿O quizá es solo la voz de nuestro personaje, que, llegando al final de su historia, va perdiendo la fe en la caballería? O posiblemente solo una nueva perspectiva en esa discusión, tan del gusto cervantino.

[16] «Calícrates, el guerrero más apuesto de los griegos de su época —no solo de los lacedemonios propiamente dichos, sino de todo el mundo griego—, presente entre los efectivos helenos, murió sin tomar parte en la batalla [de Platea, en 479 a.C.]. Este personaje, cuando Pausanias estaba realizando los sacrificios, se encontraba situado en su puesto y resultó herido de un flechazo en el costado. Y, mientras sus camaradas se hallaban en plena batalla, él, que había sido evacuado de la formación, le dijo, agonizando, a Arimnesto de Platea que no le importaba morir por la Hélade, sino hacerlo sin haberse empleado a fondo ni haber conseguido realizar, cuando tanto ansiaba llevarla a cabo, una proeza digna de su persona» (Heródoto: 1989: 373-374).

ronea (ss. I-II), en las *Máximas de espartanos*[17], pertenecientes a sus *Moralia* (234E). En el siglo XVI, Erasmo de Rotterdam transmite en latín esa noticia de Plutarco en sus *Apotegmas*[18], un texto que bien podría haber tenido en mente Cervantes al escribir las palabras antes reproducidas. Además la comenta, resumiendo, como vemos a continuación, la idea mostrada por los autores anteriores:

> Suele ser consuelo para los vencidos el sucumbir por el golpe de un valiente varón. Los lacedemonios, al ser su costumbre pelear a espada en combate cuerpo a cuerpo, consideraban que no había valentía en el hecho de matar a alguien de lejos lanzándole una flecha, pues eso puede hacerlo una mujer. Abandonan esta vida con mayor entereza quienes dejan tras sí memoria de haber actuado correctamente (Erasmo de Róterdam: 2010: 159; traducción nuestra).

La condena del carácter infernal de las armas de fuego es un lugar común durante el Renacimiento y el Barroco (Maravall: 1976: 136; Chase: 2003: 59; Rico 1998: 448, n. 22 y Castells: 2008: 50), pues para la mentalidad contemporánea estas serían las primeras armas de destrucción masiva. Hemos de tener presente que es a partir de finales del siglo XV cuando el uso de la pólvora comienza a extenderse, dando prioridad a las armas de fuego sobre las armas blancas. Una de las estrategias novedosas que va a llevar a cabo el ejército español es la táctica conseguida con la introducción de los tercios[19]:

> Con ellos llega el final de la guerra medieval, basada en la caballería pesada y en la heroicidad individual, para dar paso a una estrategia de conjunto formada por el movimiento sincronizado de batallones de infantería pesada (García López: 2015: 61).

Si nos damos cuenta, en este caso Cervantes incurre en un anacronismo (seguramente buscado): Don Quijote está planteando un problema propio de la Edad Moderna, más concerniente a Cervantes y a la milicia que a Don Quijote y al mundo de la caballería: un caballero andante no tenía por qué preocuparse de las tácticas o estratagemas del enemigo; sin embargo, a Cervan-

[17] «Otro, al ser herido por un arco y escapársele la vida, decía que no le preocupaba estar a punto de morir, sino el morir a manos de un arquero afeminado y antes de haber hecho nada» (Plutarco: 1983: 224).

[18] «Alius sagitta percusus cum animam ageret, dicebat: «Non me mouet quod morior, sed partim quod ab imbelli sagittario ac mulierculae simili, partim quod nullo facinore aedito morior»» (Erasmo de Róterdam: 2010: 159).

[19] Estrategia ya utilizada con Fernando el Católico en la guerra de Granada, pero perfeccionada poco después en las guerras de Italia (con un reseñable protagonismo del Gran Capitán) y, finalmente, oficializada con Carlos V, en los años treinta del siglo XVI.

tes, que había luchado en Lepanto (y había vuelto manco de allí, no lo olvidemos), sí le tocaba muy de cerca y se hace oír, como otras tantas veces, por boca de Don Quijote.

> A Don Quijote no le gustan nada los tiempos que le ha tocado vivir y mucho menos los cambios políticos que conllevan. A él le resulta mucho más atractivo el modelo medieval, la caballería como lucha por la justicia, el pulso de igual a igual entre iguales, el respeto al superior y la estima de los méritos de quien se lo haya merecido (Espinar: 2006: 188).

Partiendo de esta condena de la artillería por parte de Cervantes, llegamos a la analogía central que queremos establecer entre el discurso de las armas y las letras de Don Quijote y el film *El oficio de las armas* de Ermanno Olmi.

Ermanno Olmi es un cineasta italiano nacido en 1931 en Bérgamo, Lombardía. A los pocos años sus padres se trasladaron a la cercana zona de Treviglio, localidad donde se crio. Su padre muere en la Segunda Guerra Mundial y Olmi se ve obligado a dejar sus estudios y a ponerse a trabajar. Se marcha a Milán y allí es contratado por la empresa hidroeléctrica Edison Volta, ocupando el mismo puesto de su padre y donde era operaria también su madre. Durante un tiempo colaboró con los grupos de teatro aficionado que existían dentro de la compañía y más tarde entró en contacto con el departamento de cine de la misma. Se encargó de realizar reportajes cinematográficos sobre el trabajo realizado por la empresa. Así, fue introduciéndose en el oficio desde el escalón más bajo y aprendió a manejar los recursos cinematográficos. En esta primera etapa adquiere una de las características más importantes de su cine (casi siempre muy próximo al documental o, al menos, con claras huellas de él): la realidad como motivo de reflexión, la consciencia de que alrededor de él hay todo un mundo con muchas cosas que decir:

> Ermanno Olmi desarrolla ese cine […] en «primera persona». Reconoce el medio cinematográfico como un vehículo introspectivo, introyectivo y reflexivo sobre la vida diaria, sobre todo lo que sucede en torno al hombre, y a lo que éste se encuentra demasiado próximo como para, incluso, poder advertirlo (Caballero: 2005: 223).

Más en concreto, el reflejo de la realidad de los trabajadores y su entorno, el hombre y las máquinas, el hombre y la naturaleza, pero también el ambiente rural y la gente humilde, elementos que formarán parte de su obra de principio a fin. Después, su cine empezará a desplegarse hacia lo espiritual: la manera en que se relacionan materia y espíritu será uno de sus mayores intereses[20].

[20] Para un acercamiento tanto a la biografía como a la filmografía (formada por veinte películas) de este gran cineasta, véase Cepeda y Sánchez: 2013 o Morandini: 2009.

El director lombardo, por tanto, entra en el mundo del séptimo arte desde la práctica, no solo desde la teoría, hecho que marcará su trayectoria. Ese carácter autodidacto y artesanal le hace tener una idea muy particular de la cultura, lejos del mundo institucional u oficial, y siempre muy conectado con la vida. Su cine no es panfletario, pero sí asume un carácter reflexivo y muy crítico tanto en lo político como en lo religioso, entendidos estos dos elementos en relación directa con la realidad que lo circunda:

> No trabajo por un partido o una parroquia sino por todo aquello que me parece justo, útil y bello decir [...] Deseo decir a los críticos que no busquen en mis films referencias obligadas a ideologías o a modelos de la cultura oficial [...] Y en definitiva deseo decir a los críticos que prefiero pertenecer a las minorías, a aquellos que están en extinción, a los no catalogables [...] Quiero sentirme simplemente, pero de forma completa, un hombre[21] (Caballero: 2005: 224).

Es, sin lugar a dudas, «un cineasta esencial de la modernidad, eslabón imprescindible en la historia del realismo cinematográfico» (Muguiro: 2008: 16), pero por esa libertad que profesa y que vuelca en su manera de narrar no es un cineasta cómodo, ni para el público ni para la crítica: «unos y otros muestran con frecuencia su desconcierto ante este cine y este cineasta a contracorriente». Aunque su legado es absolutamente extraordinario en toda su producción, pues «aporta una mirada propia, enriquecedora, entrañable, profundamente humana» (Checa: 2009: 109).

Il mestiere delle armi o *El oficio de las armas*, película de madurez de Ermanno Olmi, se estrena en 2001. Cuenta la resistencia del batallón de Giovanni de Medicis, *condottiero* al servicio de los Estados Pontificios, frente al avance de los lansquenetes de Carlos V, comandados por el general Frundsberg, a través de Italia y con destino a Roma, ciudad que, como es sabido, terminarán saqueando. La película nos sitúa a finales de 1526 y está dedicada a los últimos momentos de la vida del de Medicis (conocido como Juan de las Bandas Negras), quien es herido en batalla por un proyectil de falconete, un tipo de artillería pesada que comienza a utilizarse en Europa en esta época. Se convierte, así, en una de las primeras víctimas de las armas de fuego artilleras.

La película de Olmi muestra un hecho concreto, un acontecimiento histórico acaecido unos ochenta años antes de que Cervantes escribiera su gran novela y que ejemplifica esa realidad que el Príncipe de los Ingenios refleja en ella; ambas, por cierto, de una actualidad tremenda:

> Así, aquella bala de plomo que hirió al joven Medicis desde un pequeño cañón, provoca estupor, una reacción humana en los que viven del oficio de las armas. Esta parábola nos trae al momento presente: ¿qué

[21] Famosa declaración de principios de Ermanno Olmi.

> sucede con la bomba atómica, con las armas biológicas…? El film habla de la peligrosidad de nuestros gestos. Y para eso he echado mano de esta historia lejana en el tiempo, para representar un valor, o en este caso, un contravalor de nuestra sociedad[22] (Muguiro: 2008: 195).

Lo que estudiaremos a continuación es, por un lado, cómo presenta Olmi la denuncia de las armas de fuego, que están empezando a expandirse por Europa en este momento, y, por otro, la presencia del mundo de las armas y las letras, que, como veremos, conviven constantemente a lo largo de la película.

El primer fotograma nos presenta un soldado con su yelmo, «mirando» a cámara y que –sobrentendemos– es el protagonista de la historia, y posteriormente una imagen de guerra. Justo después, se nos muestra una cita del poeta romano Tibulo que sirve de preámbulo y de síntesis de la trama central de la película, en voz de un personaje que después se nos presenta:

> ¿Quién fue el primero que inventó las espantosas armas?
> Desde aquel momento hubo estragos y guerras y se abrió
> un camino más corto a la cruel muerte. ¡Aun así, el
> miserable no tiene la culpa! Somos nosotros los que usamos
> mal aquello que él nos dio para defendernos de las
> feroces fieras. (Tibulo, s. I a.C.)[23]
> [Min. 00:35-00:59]

La voz a la que escuchamos leer estos versos pertenece a Pietro Aretino, el gran escritor de Arezzo, uno de los intelectuales más representativos del espíritu italiano renacentista e íntimo amigo de Juan de Médici, al que acompaña incluso durante sus campañas militares. Gracias a él, conocemos muchos detalles de la vida del *condottiero*, y Olmi le rinde también un homenaje en su película, siendo lo más fidedigno posible a la realidad histórica. Si nos damos cuenta, en este primer minuto ya se nos han anunciado los dos elementos que vamos a estudiar: las armas, la guerra, representadas por Juan de Médici; y las letras, simbolizadas en Aretino.

Por otro lado, es evidente la relación entre este fragmento de Tibulo que declama Aretino y las palabras que contra los «endemoniados instrumentos de la artillería» pronuncia nuestro caballero andante. Ambos censuran la introducción de las armas pesadas, pero más aún, el uso que el ser humano hace de ellas, idea que podemos resumir en una de las frases más cervanti-

[22] Palabras de Olmi en una de las entrevistas que recoge el volumen editado por Muguiro.

[23] Versos pertenecientes a la décima y última elegía de su libro I: *Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?/ Quam ferus et vere ferreus ille fuit! / Tum caedes hominum generi, tum proelia nata, / tum brevior dirae mortis aperta via est. / An nihil ille miser meruit, nos ad mala nostra / vertimus, in saevas quod dedit ille feras?*

nas que declama el famoso poeta de Arezzo en la película: «Las nuevas armas de fuego cambian las guerras, pero son las guerras las que cambian el mundo».

El director decide comenzar la película narrando el final de la historia. Así, Aretino nos va a trasladar a los últimos momentos de la vida de Juan de Médici: ya en su lecho de muerte y hasta el momento de su entierro. Es entonces cuando empieza la historia –cronológicamente hablando– a través de un *flashback* que nos sitúa en «seis días antes».

A partir de aquí, podemos dividir la trama en dos partes: la primera llegaría hasta el mismo instante en que Juan de Médici es herido por el cañonazo de los alemanes; la segunda abarcaría la agonía de cuatro días que vive el capitán antes de que le alcance la muerte. En la primera parte se narra la acción principal (las causas, podríamos decir, de la tragedia de Juan de Médici), enmarcada por un lado en el campo de batalla y, por otro, en la corte italiana. La segunda es más estática y reflexiva (consecuencias del uso de las armas): Juan de Médici ante la muerte nos permite entrar en sus recuerdos y veremos su parte más humana: su mujer, su amante, su hijo. Vamos de lo externo a lo más interno del personaje, algo muy típico en el cine del director lombardo.

Esos citados «instrumentos endemoniados de la artillería» que condena Cervantes aparecen en Olmi como una moneda (nunca mejor dicho) de cambio político. Es la nobleza italiana, las famosas familias d' Este (duques de Ferrara) y Gonzaga (marqueses de Mantua), las que proporcionan esa nueva artillería pesada al ejército de Frundsberg, que causará la muerte de Juan de Médici, al que, por tanto, traicionan. De igual manera que Don Quijote expresa su malestar porque un caballero valeroso pueda resultar muerto a causa de un proyectil de artillería, Aretino muestra su tristeza por la suerte de su amigo, que vive en sus propias carnes las consecuencias que casi un siglo después evidencia Cervantes en su discurso.

A Juan de Médici le alcanza el cañonazo en una batalla cerca de la zona de Governolo, Mantua. Tardan unas veinte horas en llevarle al palacio de los Gonzaga, y, cuando el médico intenta sanar la herida en su pierna, está ya muy infectada. Tras intentarlo por todos los medios, solo queda la opción de amputarle la pierna.

> En las pinturas oficiales conmemorativas de las batallas está siempre en el centro el general en jefe, a caballo, rodeado de su estado mayor, mientras los soldados y los caídos aparecen en la lejanía, en medio del humo de la artillería. Los protagonistas verdaderos de la historia siempre permanecen en la sombra. Yo quiero contar historias de gente que, para los que escriben la historia, son gente sin rostro[24] (Muguiro: 2008: 60).

[24] De nuevo, palabras del director de la película.

Este episodio ha llegado a nosotros narrado por Aretino, quien afirma que se necesitaron diez hombres para poder sujetar a Giovanni. Lo cierto es que en la película se resalta la valentía del *condottiero*, quien ordena a todos los demás personajes que salgan de la habitación en la que se encuentran y donde sufrirá la dolorosísima amputación con la única compañía del médico-cirujano.

Esta actitud que muestra Juan de Médici nos hace pensar en la que tuvo Cervantes cuando, como soldado, luchó en Lepanto. Se cuenta que don Miguel durante las primeras horas de esa mañana en que librarían la batalla «estaba malo y con calentura», por lo que el capitán y otros amigos suyos le recomendaron quedarse en la cámara de la galera. Nuestro poeta, en cambio, se negó y pidió estar en primera línea de fuego («que el capitán le pusiese en la parte e lugar que fuese más peligrosa») y así fue[25]. Salvando las distancias respecto a la difícil situación en la que se encuentra el joven Médici, podemos afirmar que tanto uno como el otro se muestran como unos soldados luchadores, valientes y atrevidos[26]. Ambos pusieron su vida en peligro porque creían firmemente en el oficio del soldado: uno, como veremos a continuación, la perdió en batalla, y el otro, con algo más de suerte, resultó únicamente herido, aunque también víctima directa de esa dichosa artillería.

A pesar de esta actitud heroica del *condottiero*, como anticipábamos, es ya demasiado tarde: la infección se ha extendido por el cuerpo y Juan de Médici, tras una larga agonía, muere. Ser uno de los soldados más formados y famosos de su batallón no ha conseguido salvarlo, pues una «desmandada bala» terminó con la vida de tan «valeroso caballero». Esta es la consecuencia del uso de las armas de fuego en la guerra.

Olmi no se detiene únicamente en la vida del capitán, sino que también dedica varios momentos de la película a sus soldados. En uno de ellos, de los que más discusión ha provocado, se muestran las miserias que estos sufren en la guerra, las mismas que Cervantes señala a lo largo de su obra: el hambre, la pobreza y, sobre todo en este caso, el frío. Los soldados duermen a la intemperie y, en la escena a la que nos referimos, entran en una pequeña iglesia a cobijarse. Allí encuentran un gran crucifijo de madera que ellos mismos llaman «el crucifijo de los pobretones»; no dudan en sacarlo del templo para echarlo a las llamas con el único fin de obtener un poco de calor. Cuando Juan de Médici se entera de lo sucedido, cuelga de un árbol a algunos de sus hombres y deja sus cadáveres expuestos. Olmi muestra aquí un debate interesante: ¿qué es lo más importante: continuar ateridos de frío pero respetar lo sagrado o tratar de encontrar esa leña, aunque salga de un Cristo crucificado, para poder calentarse y sobrevivir a las duras circunstancias? Es evi-

[25] Véase García López: 2015: 67.

[26] Calificativos que ya Don Quijote elige para exaltar las virtudes del guerrero en su famoso discurso (Cervantes: 1998: 448).

dente que Juan de Médici, caballero, hombre culto, religioso, ve en esa actuación un gravísimo acto de impiedad, pero los soldados, que no duermen en una tienda de campaña como él, ni tienen una sopa caliente cada noche, justifican esa acción como parte de su supervivencia[27].

Como vamos viendo, por otro lado, el poeta Aretino, representante de las letras, es el encargado de poner voz a la narración de la historia de Juan de Médici, como también fue quien la puso por escrito en su momento. Las crónicas, la historia, la literatura… las letras en toda su amplitud, son las responsables de hacernos llegar las glorias de estos héroes, algo que ya encontrábamos reflejado en la obra cervantina.

Además de la denuncia del uso de estos instrumentos, decíamos que las armas y las letras van de la mano a lo largo de toda la trama. Aretino no solo tiene la misión de narrar algunos de los fragmentos de la historia que acaece, sino que acompaña a Juan de Médici, como un personaje activo, a lo largo de toda la campaña y la posterior agonía.

Por una parte, se nos muestra un Aretino transmisor de los mensajes que el capitán envía a la nobleza. Así, presenciamos una escena[28] (en la tienda de campaña de Juan de Médici, en pleno ambiente de guerra) en la que Aretino va escribiendo una carta al duque de Urbino, dictada por el capitán. Del mismo modo, el de Arezzo será el encargado de leer la respuesta que el noble le envía.

Por otra parte, se nos presentan escenas, más interesantes si cabe, en que Juan de Médici pide a Aretino que le lea algo. La primera de ellas sucede en un ambiente de campaña, como la anteriormente citada, y el poeta elige un fragmento de Maquiavelo:

> La fidelidad de los mercenarios es frágil, no dura. ¿Y por qué tienen que serte fieles si no te conocen? ¿Por qué Dios o por qué santos debería hacérseles jurar? ¿Por aquellos que adoran o por aquellos de los que blasfeman? No conozco a los que adoran, pero sé bien que blasfeman de todos. No puede ser más falsa la opinión según la cual el dinero es el nervio de la guerra, por delante incluso de la política.
> [min. 25:24 a 26:15[29]]

No creemos casual esta referencia a Maquiavelo, el primer teórico consciente de la primacía de lo político sobre lo militar. Es este fragmento, en realidad, un pastiche, como bien señala Leisawitz (2012: 106-107), de dos obras del filósofo italiano: la primera parte se toma de *El arte de la guerra*, mientras que la segunda (que corresponde únicamente a la última frase) procede de los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, con una licencia por parte del

[27] Sobre ello reflexiona Olmi en Bustelo: 2003.

[28] Del minuto 10:22 al 11:36.

[29] Se interrumpe la lectura por la llegada de un soldado. Se habla, hasta el 26:44, de otra de las cuestiones principales de la trama: la importancia de la política y su propio interés.

director lombardo: donde en Olmi dice «la política», en Maquiavelo encontramos «los buenos soldados»; es decir, en la película hay una actualización irónica de esa idea formulada hace más de cinco siglos[30]. Además, se muestra la importancia que los hombres de armas daban a los tratados que les proporcionaban estrategias en el escenario bélico.

De forma paralela, pero esta vez en un ambiente de corte, Juan de Médici pide de nuevo a Aretino, ya agonizando, que le lea lo que quiera («os ruego que me leáis cualquier cosa»). En este caso, no sabemos qué texto eligió su amigo para él, pero es significativo que el gran hombre de armas ruegue el acompañamiento de las letras en su lecho de muerte.

Armas y letras permanecen unidas hasta el final de la película, pues el poeta, como decíamos, se mantendrá junto al de Médicis hasta su muerte. Estamos en pleno Renacimiento y percibimos ese equilibrio entre los dos elementos en relación. El capitán, víctima del desarrollo de las armas, de la llegada de la llamada Edad Moderna, se ve acompañado hasta el último de sus días por ese mundo de las letras con el que se fusiona convirtiéndose en el perfecto caballero. Y, evidentemente, las letras serán las que transmitan el recuerdo de su martirio y sacrificio. Hoy en día, las «letras» con más poder de difusión y capacidad de conferir talla épica a un personaje son el cine, algo que ya anticiparon Homero con la épica cantada por rapsodas y Virgilio con la pintura, pues recordemos que a Odiseo le canta sus propias hazañas el aedo feacio Demódoco y Eneas observa en vida el dibujo de sus hazañas.

Antes de terminar, querríamos hacer una breve referencia a alguno de los recursos que utiliza Olmi en esta película. Por un lado, el uso de ciertos personajes que hablan directamente a la cámara como intermediarios entre lo que se cuenta y el espectador. En algunos casos, como narradores de fragmentos de la historia: sobre todo Aretino, pero también el palafrenero ('mozo de caballos') de Juan de Médici; en otros, como forma de llegar a la persona a la que va dirigida el mensaje: es el caso de la mujer y amante del protagonista. Estos son presentados al principio de la película con nombres y apellidos, gracias a unos rótulos que aparecen al lado de cada uno de ellos; además, el relato se ayuda de mapas para dar más claridad a la geografía recorrida. Estos elementos hacen que estemos ante un género híbrido entre la película de ficción y el documental de ficción, en la que subyace la vocación informativa tan del gusto de Olmi y en la línea didáctica del director más influyente en él, Roberto Rossellini.

[30] Por otro lado, es interesante que la palabra «política» no se entienda apenas en el montaje de sonido (es justo en ese momento cuando entra el soldado, cuyas palabras se superponen al término señalado). En un principio se puede pensar que es un error de la película, pero en nuestra opinión hay en ello una clara honestidad intelectual por parte del director, quien, sabiendo que no está respetando la fuente original, difumina precisamente la palabra con la que no le es fiel.

> Mezclando ficción y materiales de archivo, la evocación del pasado y la reflexión, a través de la incorporación novedosa de un mediador, es decir de una figura que a la vez está dentro y fuera de la ficción [...], Olmi se adelanta de forma experimental a lo que hoy en día se llama cine ensayo[31] (Muguiro: 2008: 24).

Por otro lado, es significativo cómo consigue recrear Olmi la época histórica en que se enmarca la trama. Él, observador de la realidad, ha recurrido a la iconografía de la época y nos presenta las escenas como si se trataran de cuadros renacentistas, logrando un ambiente muy real, en una película que es estética y visualmente maravillosa, como percibimos en las distintas imágenes tanto de guerra como de corte, entre las que impacta el siguiente fotograma, representación del entierro de Juan de Médici:

Olmi ha respondido varias veces a algunas de las cuestiones que al espectador le surgen cuando ve esta película[32]. Una de ellas tiene que ver con la representación del ambiente bélico: lejos de narrar lo espectacular de la guerra, con sus despliegues de tropas y luchas en primer plano, se nos muestra un invierno gélido y silencioso que enmarca el paso del ejército, bajo la atenta mirada de los campesinos a orillas del Po. Es el «*oficio*» *de las armas* porque su director entien-

[31] En la misma línea, encontramos la siguiente declaración de Olmi: «Para mí no existe una auténtica jerarquía entre documental y ficción. El cine es una forma de relacionarse con el mundo» (Muguiro: 2008: 50).

[32] Véase Bustelo: 2003 y Muguiro: 2008, fundamentalmente.

de el de la soldadesca como un medio de vida, aquel en el que el cuerpo a cuerpo, el sentir al enemigo, es un elemento primordial («lo más terrible de la guerra es la pérdida del rostro», dice el lombardo). Y, por supuesto, Olmi se recrea, como en tantas otras películas, en la mirada del inocente, en los ojos de un niño: «hay pocas cosas más duras que la mirada de un niño», afirma el director (Bustelo: 2003). Con el inquietante *sguardo* de uno de ellos acaba la película.

Terminamos finalmente con uno de los últimos momentos de la película en que Olmi se nos muestra totalmente cervantino. El palafrenero de Médici hace una reflexión sobre la guerra y lo que supuso la muerte de su capitán, una reflexión trágica e irónica que une ese espíritu idealista y pacifista de Cervantes con el pensamiento del lombardo, ambos combatientes contra la cruda realidad del mundo de la guerra:

> Con motivo del infortunio acaecido al capitán señor Juan de Médici, los más ilustres capitanes y comandantes de todos los ejércitos hicieron votos para que nunca más se usase contra el hombre la potente arma de fuego [01:36:08-01:36:26].

Estas palabras, sacadas de una crónica de la época[33], son, evidentemente, irónicas, vistas desde la perspectiva de Olmi. A nuestro juicio, es una parodia de los tratados de desarme y no proliferación de las famosas armas de destrucción masiva («hicieron votos para que…») y un ejemplo perfecto y actual de la famosa «ironía cervantina».

En realidad, pues, estamos ante una película no de un pacifismo ñoño y blando (tan abundante hoy en día) sino de un antibelicismo muy humano por inteligentemente crítico, y que sabe mostrar a través del pasado las mismas miserias y también grandezas de nuestro mundo actual. Tiene, por ello, valga como reflexión final, grandes posibilidades didácticas para ilustrar visualmente el pasaje cervantino y esa época, tan grandiosa como mísera, de íntima relación entre las armas y las letras.

Víctimas del *mestiere* de las armas son, en suma, Juan de Médici, Cervantes e incluso Ermanno Olmi, quien perdió a su padre en la Segunda Guerra Mundial; representantes del de las letras Pietro Aretino, voz del *condottiero* al narrarnos su vida, Cervantes, nuestro gran escritor y artífice de tantas hazañas en su literatura, y el director italiano, quien pone al servicio de la historia su don para contar. En ellos, una vez más, la espada y la pluma han logrado esa convivencia y complementariedad que don Miguel tantas veces imaginó.

Esperanza Rivera Salmerón
Universidad de Valladolid

[33] «Por la suerte siniestra que le tocó a Don Joanni de Medici, los más ilustres capitanes y comandantes de todos los ejércitos hicieron votos para que nunca más se utilizara contra el hombre la poderosa arma de fuego» (Muguiro: 2008: 192).

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO PASCUAL, Javier. (2005) *Miguel Cervantes Saavedra. Regocijo de las musas*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

BUSTELO, Teresa. (2003) «Lo más terrible de la guerra es la pérdida de un rostro». *El ciervo*. 622. http://www.elciervo.es/index.php/archivo/3005-2003/numero-622/249-alias_285

CABALLERO, Juan José. (2005) «Ermanno Olmi». *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. José Enrique Monteverde (Ed.). Valencia. Generalitat valenciana. 217-224.

CASTELLS, Ricardo. (2008) «La modernidad y el arte de la guerra en el discurso de las armas y las letras en *Don Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 28.2. 41-45.

CEPEDA ROMERO, José A. y Pablo Sánchez Blasco. (2013) *El tiempo de la conciencia. Las ficciones de Ermanno Olmi*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

CHASE, Kenneth. (2003) *Firearms: A Global History to 1700*. Cambridge. Cambridge UP.

CERVANTES, Miguel de. (1982) *Entremeses*. Edición de Nicholas Spadaccini. Madrid. Cátedra.

CERVANTES, Miguel de. (1998) *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona. Instituto Cervantes / Crítica.

CERVANTES, Miguel de. (2002) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Carlos Romero Muñoz. Madrid. Cátedra.

CERVANTES, Miguel de. (2005) *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona. Crítica.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Comedias y tragedias*. Edición de Luis Gómez Canseco. Madrid. Real Academia Española.

CHECA GODOY, Antonio. (2009) «Ermanno Olmi, un cine tan serio como la verdad». *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. 4. 98-110.

ERASMO DE RÓTERDAM. (2010) *Apophthegmatum libri I-IV. Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami [...] ordinis quarti tomus quartus*. Edición de Tineke L. ter Meer. Leiden / Boston. Brill.

ESPINAR VICENTE, José María. (2006) «La fuerza no legítima. Derecho, fuerza y legitimidad en el episodio en el que Don Quijote de La Mancha libera a unos galeotes». *La Guerra y el Derecho en el IV Centenario de* El Quijote. *Armas y letras*. José Sanroma Aldea y F. Javier Díaz Revorio (Eds.). Madrid. Marcial Pons. 187-195.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2015) *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona. Pasado & Presente.

HERÓDOTO. (1989) *Historia. Libros VIII-IX*. Traducción de Carlos Schrader. Madrid. Gredos.

LEISAWITZ, Daniel. (2012) «*Il mestiere delle armi*: renaissance technology and the cinema». *New Worlds and the Italian Renaissance. Contributions to the History of European Intellectual Culture*. Andrea Moudarres and Christiana Purdy Moudarres (Eds.). Leiden / Boston. Brill. 87-121.

MARAVALL, José Antonio. (1976) *Utopía y contrautopía en el* Quijote. Santiago de Compostela. Editorial Pico Sacro.

MIRANDA CALVO, José. (1966) «Las armas y las letras en Cervantes». *Totelum*. 2ª época. 35. 21-33.

MORANDINI, Morando. (2009) *Ermanno Olmi*. Milano. Editrice il Castoro.

MUGUIRO, Carlos. (Ed.) (2009) *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*. Pamplona. Gobierno de Navarra.

NAVARRO DURÁN, Rosa. (2006) «Los modelos de Don Quijote, caballero andante». *La Guerra y el Derecho en el IV Centenario de* El Quijote. *Armas y letras*. José Sanroma Aldea y F. Javier Díaz Revorio (Eds.). Madrid. Marcial Pons. 157-173.

OLMI, Ermanno (Dir.). (2001) *El oficio de las armas*. Producción: Roberto Cicutto y Luigi Musini. País: Italia/Francia/Alemania. Duración: 109'.

PLUTARCO. (1987) *Obras morales y de costumbres (Moralia) III*. Traducción de Mercedes López Salvá. Madrid. Gredos.

SUÁREZ PERTIERRA, Gustavo. (2006) «De la vela de armas a la venta de los encuentros. Reflexiones sobre la vigencia de un discurso». *La Guerra y el Derecho en el IV Centenario de* El Quijote. *Armas y letras*. José Sanroma Aldea y F. Javier Díaz Revorio (Eds.). Madrid. Marcial Pons. 175-185.

Fernando Romo Feito
Cervantes, romancista, o «Este romance
es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer...».
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 429-445

CERVANTES, ROMANCISTA, O «ESTE ROMANCE ES DEL ESTILO DE QUATRO O CINCO QUE SOLOS LO PODRÁN HACER...»

En 1588, en el proceso por los libelos de Lope de Vega contra Elena Osorio, se recoge la siguiente declaración:

> Amaro Benítez afirma que conoce a Lope de Vega, preso, y lo que más sabe es que habrá como diez días, poco más o menos, que estando este testigo en el corral de las comedias en la calle del Príncipe oyendo a los italianos, un don Andrés, que no sabe más nombre de que dicen es hijo de un médico y suele andar con un hijo del corregidor de esta villa, sentados en un banco este testigo y don Luis de Vargas, el dicho don Andrés les leyó a ambos juntos un romance a modo de sátira, que decía mal de la dicha Elena Osorio y Ana Velázquez, y otra doña Juana de Ribera que este testigo no la conoce; luego como el dicho don Luis de Vargas le leyó dixo: este romance es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer; que podrá ser de Liñán y no está aquí, y de Cervantes y no está aquí, pues mío no es, puede ser de Vivar o Lope de Vega […] (Castro y Rennert: 1969: 394).

Y en el *Viaje del Parnaso*, ya en 1614[1]:

> Yo he compuesto romances infinitos
> y el de *Los celos* es aquel que estimo
> entre otros, que los tengo por malditos.
> (*Viaje del Parnaso*, IV, 40-43)

Resulta indiscutible, por consiguiente, no solo que el propio Cervantes se tiene por romancista, sino que sus contemporáneos también lo ven así.

[1] Cito de acuerdo con la reciente edición del *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, nº 56 de la *BCRAE*, preparada por José Montero Reguera, Macarena Cuiñas y quien escribe estas páginas.

Se repite que es uno de los conformadores del romancero nuevo[2] y, sin embargo, es ya tópico lamentar que solo un romance de los muchos que debió de componer, el de *Los celos*, haya llegado hasta nosotros. Por otra parte, de su familiaridad con la tradición romanceril dan testimonio obras como el *Quijote* y algunas *Ejemplares*[3]. Pero aunque en el *Quijote* se citen múltiples versos de romance y haya algunos de nueva planta recitados por personajes e incluso situaciones enteras construidas sobre motivos romancísticos, nos dan una idea muy parcial de esta actividad de Cervantes. Sin embargo, disponemos de una fuente que nos permite acercarnos a esa parte de su poesía. En efecto, el teatro cervantino contiene varios romances del mayor interés que van a ser nuestro objetivo.

En 1916, Ricardo Rojas publicó *Poesías de Cervantes*, antología con la que arranca verdaderamente la apreciación actual de la poesía cervantina. Allí, entre las páginas 351 y 427 editó los fragmentos de obras dramáticas que juzgó de valor lírico: «Fue sobre todo en las obras dramáticas donde Cervantes mostró más repetidamente sus facultades de poeta lírico y su habilidad de versificador» (Rojas: 1916: XCVII). Entre ellos hay varios romances y romancillos. Vicente Gaos compiló entre los años 1973 y 1981 los dos volúmenes de su propia edición de la poesía. No llegó a añadir uno tercero que contuviera los fragmentos aludidos, a pesar de haber afirmado que «es en sus *Comedias* donde nos ofrece su más abundante y claro caudal» (Gaos: 1973: 18). Desde entonces se han sucedido las ediciones de las poesías sueltas y del *Viaje del Parnaso*, pero la cuestión sigue donde la dejó Rojas en 1916. No nos ocuparemos aquí de los pasajes líricos del teatro en conjunto, ni nos fijaremos en el contexto por lo general problemático en que aparecen los poemas[4], solo nos centraremos en los romances en tanto que fuente para representarnos la actividad de Cervantes romancista.

Conservamos tres obras manuscritas –*La Numancia*, *El trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén*– escritas de 1580 a 1586 y anteriores, por tanto, a la edición de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615)[5]. En dos de las primeras, *El trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén*, aparece la diferencia religiosa, esto es, el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes. Y de las editadas en 1615, en *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, de datación incierta. En total son cinco, de ambien-

[2] Si la fecha del proceso mencionado es de 1588, habría que incluir a Cervantes entre la llamada generación de 1580 y la de 1620 (De la Campa: 2013: 80). Para cuanto se relaciona con el romancero nuevo, véase el volumen XXXII de *Edad de Oro* (2013). Para los poetas relacionados con Cervantes y para el aspecto histórico en conjunto, Madroñal (1997).

[3] Del romancero en relación con el *Quijote* se han ocupado, entre otros muchos, J. Alonso Asenjo (2000: 25-65), M. Altamirano (1997: 321-336), D. Eisenberg (1991: 57-81), A. González (1993: 609-616), M. Chevalier, (1990: 191-196).

[4] Ya lo hicimos en Romo (2007: 39-69).

[5] No consideramos *La Numancia* porque en ella no aparecen romances.

tación diversa: Jerusalén, Argel, Constantinopla, pero descontamos *El trato de Argel* porque no contiene versos de romance. Desde el punto de vista que nos ocupa, el motivo temático arriba citado se prestaba muy bien a recordar desde el *Abencerraje* (1599) hasta las comedias fronterizas de moros y cristianos o los romances moriscos de Góngora (Gómez Canseco: 2015: 65)[6], sin excluir, claro está, el conocido componente autobiográfico… A todo lo cual cabe sumar el recuerdo de los no pocos romances fronterizos del romancero viejo.

Se trata, entonces, de seleccionar de entre los pasajes en romance de las comedias citadas los que revistan valor lírico. Son los siguientes (indico, a título orientativo, los recogidos por Rojas):

La conquista de Jerusalén	IV, 2055-2176	
El gallardo español	I, 147-226	Rojas
	II, 1149-1204	Rojas
	II, 2183-2245	
	II, 2254-2309	
Los baños de Argel	II, 1382-1407	Rojas
	III, 2284-2339	Rojas
	III, 2340-2383	
La gran sultana	I, 70-205	
	II, 874-1001	Rojas
	III, 2251-2354	Rojas
	III, 2365-2384	Rojas
	III, 2665-2712	
	III, 2725-2752	

Si examinamos los fragmentos citados, lo primero que se aprecia es que, con tres excepciones, se ajustan perfectamente al precepto lopesco de que «las relaciones piden los romances» (v. 309). Lo que no pretende sugerir dependencia alguna. Si *La Jerusalén* está datada en 1586 (Antonucci, 2015: 183) y *La gran sultana* entre 1608 y 1611 (Gómez Canseco, 2015: 112), el uso del romance para «relaciones», es decir, para narrar lo que no se ve en escena, se extiende a lo largo de un amplio período de tiempo y atestigua una práctica general de la que el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) se hace eco y no al revés. Era natural, pues ya el romancero viejo era esencialmente narrativo y a la narratividad responde la métrica del romance. Una métrica que puede prolongarse a voluntad, ajustada al grupo fónico característico del español, el octosilábico, y de rimas fáciles y ajustadas a la fonética.

[6] Gómez Canseco recuerda «Entre los sueltos caballos» y «Servía en Orán al rey», compuestos en 1585 y 1587.

Dijimos arriba que hay tres excepciones. La primera es el desafío de Alimuzel, en *El gallardo español*[7] (I, 147-226). La obra combina una trama amorosa ficticia cuyos personajes son Alimuzel, Arlaxa, don Fernando, y Margarita; el motivo de la honra de don Fernando, sospechoso de haber renegado; y el trasfondo histórico de la resistencia de Orán al asedio del rey de Argel (1563). El regreso de Cervantes, ya liberado, a Orán, como agente de Felipe II en 1581 debió contribuir al pormenor historiográfico. Como sea, es una trama caballeresca que recuerda por igual el romancero y la novela morisca. Desde luego, a diferencia del *Trato de Argel*[8], el mundo no se polariza aquí en la crueldad mora frente a la constancia y amor a la libertad hispanos, sino que el caballeroso Alimuzel es digno amigo de don Fernando.

En la primera jornada ya se introducen los diversos aspectos del argumento. Primero Arlaxa encarga a Alimuzel que le lleve preso a don Fernando, el más fuerte de los cristianos; inmediatamente después, asistimos a la deliberación del mando cristiano acerca de cómo defender mejor la plaza. Y es entonces, con el general don Alonso Fernández de Córdoba y el propio don Fernando en la muralla, cuando aparece Alimuzel y pronuncia su desafío. Es un excelente ejemplo de romance morisco[9], ajustado decorosamente a quien lo recita, que aparece «a caballo, con lanza y adarga» (acotación), para desafiar a don Fernando, del que acabará siendo amigo. En realidad, el romance de Alimuzel es un monumento al valor de su adversario, además de hablar en términos cristianos. Así la metáfora «firmáis con nuestra sangre» (I, 149); calificarse a sí mismo de hidalgo (I, 154) o de secta a su propia religión (v. 157). Tras el airoso comienzo, Alimuzel aparece como enamorado y su dios, caracterizado mediante antítesis (I, 160-162), como vasallo de Arlaxa. A su autopresentación, enamorado y valiente, sucede el desafío que ocupa el resto del romance (I, 183-226). En el reto se hacen una serie de acusaciones a don Fernando (I, 203-214) que naturalmente están destinadas a realzar su valor *a contrario*. Y todo ello con el contraste entre dinamismo y lenguaje desbordante señalado por García Valdecasas (1987: 23).

Nuestra segunda excepción es de otro orden y pertenece a *Los baños de Argel*, datada «entre otoño de 1601 y primavera de 1602» por Baras (2015: 85). No muy lejana, entonces, de *El gallardo español*. En su segunda jornada se encuentra el fragmento en cuestión, los versos II, 1382-1407, definido

[7] Aunque Canavaggio la dató entre 1607 y 1608, Gómez Canseco (2015: 62) hace notar «algo que sabe a arcaico» en la construcción de la obra; además es significativo que abra las *Ocho comedias*.

[8] Es notable que en *El trato de Argel*, tal vez la más antigua obra de teatro cervantina, no había muestra alguna de romance –el martirio del sacerdote valenciano (I, 489-686), que por su carácter narrativo se prestaba, iba en redondillas. Mientras que en las posteriores obras de ambientación oriental menudean los ejemplos.

[9] Llamó la atención ya de Aurelio González (1993).

como intermedio lírico y canciones refinadas esta y la siguiente (Canavaggio: 1977: 296). La escena nos sitúa en el mundo de los cautivos, en el momento en que estos deciden «holgarse» porque el cadí quiere que los viernes tomen «honesta recreación» (II, 1345-1346). Ambrosio, que no es otro que la señora Catalina vestida de hombre, invita a todos a cantar un romance compuesto por Julio, cautivo, de «tono triste/ con que alegrarnos solemos» (II, 1380-1381).

Es un ejemplo típico del romancero nuevo con cuartetas diferenciadas en la príncipe[10] y estribillo endecasilábico cada doce versos. Endecasílabos que resulta amétricos en relación con la secuencia octosilábica, pero si se lee respetando la marcada cesura posterior al grupo fónico «Cuán cara eres de haber», dado que remata este en final oxítona, la medida es octosilábica[11]. Seguramente esta segunda interpretación es la que pedía la música (recuérdese que el romance se cantaba). La primera sección contrasta el deseo de la patria por parte de los cautivos, que cantan llorando, con el vaivén del mar personificado («lengua», II, 1383), que les sirve de acompañamiento. Vaivén que subraya con eficacia la bimembración de los versos, que retorna periódicamente: «que con su lengua y sus aguas / ya manso, ya airado» (II, 1383-1384); «y al son del ir y volver» (II, 1390); «esto lloran y esto cantan» (II, 1393). La segunda sección presenta al cielo como contrario a los cautivos y recurre a los apóstrofes exclamativos para elevar el tono, invocando a cielo y tierra para que arrasen al perro Argel. Pero este final violento contrasta con el hermoso estribillo, expresión pura, en su sencillez, de la añoranza de España, que es la palabra que aparece en posición marcada: final de verso y rima con la general del romance.

La tercera excepción y segunda muestra de romance lírico se lee en *La gran sultana*: los versos III, 2365-2384. Es otro intermedio cuya primera sección arranca del apóstrofe y pondera hiperbólicamente el rendimiento amoroso mediante combinación de anáfora y quiasmo: «que no miro […] / por mirar […] / por vos […] / que precio» (III, 2365-2371). Cada ponderación une a la hipérbole la paradoja: el Sultán esclavo, que va contra el Profeta, que no ve sino con los ojos de ella y, finalmente y como airoso remate, que por ella vive y muere. No se diría que sea este el lenguaje del petrarquismo, sino que coincide plenamente con la caracterización que García Valdecasas (1987) hizo del romancero morisco. A continuación, tras la acotación «muda el baile», un bello villancico que interrumpen las apasionadas quintillas (III, 2409-

[10] Rasgo que muchas ediciones modernas aplanan sin que se sepa por qué. De hecho, muchos romances se cantaban y la distinción en cuartetas iba muy bien con ese carácter.

[11] Miguel Querol (1948), además de subrayar el peso del romancero en Cervantes y su relación con la música, descubrió en el manuscrito 13.230 de la biblioteca del duque de Medinaceli (65v-66) un soneto con ese mismo endecasílabo como último verso, por lo que supuso que quizá el romance se cantaba como melodía y el estribillo respondía a varias voces.

2418) con que el Sultán apostrofa a doña Catalina y concede la libertad a los cautivos. Es preciso imaginar el efectismo de la interrupción, que corta los versos cantados con acompañamiento musical y bailados por Madrigal y la Sultana. Todo fluye en estos felices momentos.

Los restantes ejemplos de que disponemos son narrativos. Se distribuyen del siguiente modo:

Historias en 1ª:	*El gallardo español*, Margarita III, 2063-2134, 2183-2245, 2254-2309
	La gran sultana, Zaida III, 2265-2708
Historias en 3ª:	*La conquista de Jerusalén*, Clorinda III, 2053-2176
	La gran sultana, Madrigal, III, 2251-2342
	La gran sultana, Roberto, I, 70-205
	El gallardo español, don Fernando II, 1149-1204 (un hecho)
	Los baños de Argel, espejismo II, 2284-2383 (un hecho)
Burlescos:	*La gran sultana*, Madrigal II, 874-949
	La gran sultana, Lamberto III, 2725-2752

Hay personajes que cuentan su vida entera o lo más relevante de ella valiéndose de la primera persona narrativa y del verso de romance. Son casos de narrativa personal, pero en verso. Así sucede con Margarita en *El gallardo español* y Zaida en *La gran sultana*. Margarita, escuchándola don Fernando, cuenta a Arlaja y Alimuzel la historia de sus amores. La narración comienza en la segunda jornada (II, 2063-2134) y se continúa en la siguiente con interrupciones diversas de otros personajes, también en romance salvo la octava real de Arlaja y Margarita (III, 2175-2182). En cuanto a Zaida, confiesa a la sultana su amor por Lamberto (II, 2265-2708), lo que motivará la intercesión de aquella. Son relatos, pues, plenamente integrados en la acción dramática y no deben contarse como líricos. La posibilidad de independencia del romance[12], naturalmente relativa, es el único criterio de que disponemos para diferenciar la voz lírica y a él nos atendremos, aun a sabiendas de lo opinable que resulta. Pues bien, integrados por igual en la acción están varios de los que narran hechos en tercera persona. En realidad, vienen a ser también vidas, si bien condensadas en un rasgo relevante: el de Argente en *La conquista de Jerusalén* (III, 2053-2176), que cuenta a Clorinda, calcando las *Etiópicas* de Heliodoro, la historia de su nacimiento y le descubre su condición de cristiana; el de Roberto (*La gran sultana*, I, 70-205), que cuenta a Salec el

[12] Lo que viene reforzado por que tal vez Cervantes compusiera algunos poemas sueltos previamente y los incluyera luego en sus obras dramáticas, como sabemos que ocurre en varios casos en el *Quijote*. Así lo sugirió Rojas (1948: 107) a propósito de *El trato de Argel*.

móvil de su venida a Constantinopla: encontrar a Lamberto, desaparecido cuando se fugaba con Clara (luego Zaida).

Diferente es el caso de los otros tres romances. El primero, recogido por Rojas (1916: 397) lo canta Madrigal (*La gran sultana*, III, 2251-2342), y que se cante ya constituye un realce. Parte del apresamiento de la nave en que viaja la sultana, con referencia temporal: la navegación invernal por razones de seguridad; aporta nombres propios reconocibles: Morato Arráez, Alí Izquierdo; insiste mediante pasajes en estilo directo en su discreción, belleza y persistencia en la fe; y concluye en final abierto con su triunfo: «Hoy reina, hoy vive y hoy vemos / que del león otomano / pisa el indomable cuello» (III, 2336-2338). Es, en suma, una espléndida muestra, con rasgos varios bien cervantinos, como la asociación entre hidalguía y pobreza (III, 2257-2258) o el trasfondo musulmán y marítimo, que hacen pensar en la historia del cautivo o en *El amante liberal*. Los otros dos ejemplos narrativos, también recogidos por Rojas, están en el *El gallardo español* (II, 1149-1204; Rojas, 1916: 374) y en *Los baños de Argel* (II, 2284-2383; Rojas, 1916: 381). Los dos, por fragmentarismo, por su concentración en una escena, bien pueden recordar el romancero viejo. En el primero, el cautivo Oropesa narra cómo don Fernando, tirando de una amarra, atrajo hasta tierra una galeota, saltó a ella y la rindió él solo. De nuevo se prodigan las referencias con sabor a lo vivido, las exhortaciones al auditorio («¡Ved qué batalla / tan nueva y tan peligrosa», II, 1159-1160), las hipérboles del valor en antítesis con la humildad del personaje, hasta el epifonema final, compartido, de modo significativo, por cristiano, Oropesa, y musulmana, Arlaja. En el segundo ejemplo narrativo, de *Los baños de Argel*, un guardián relata el espejismo, al parecer histórico, por el que se imaginó en Argel que una escuadra cristiana se acercaba al mando de don Juan de Austria. En este caso, el eficaz recurso al presente histórico hace pensar en la *enárgeia*, la capacidad de hacer plásticamente perceptible lo que se narra. El final, estupendo, contrasta concisamente «Veinte y más son los heridos / y más de treinta, los muertos» (III, 2332-2333) con «Ya el sol deshizo la armada; volved a hacer vuestros juegos (III, 2334-2335). Una segunda sección, no recogida por Rojas, pone en boca de un cristiano el martirio de Francisco, para terminar de forma lapidaria en «que siempre en tragedia acaban / las comedias de cautivos» (III, 2382-2383).

Otros dos ejemplos muy bien podemos calificarlos de burlescos, ambos de *La gran sultana*. En el segundo (III, 2725-2752), de menor interés, Lamberto, disfrazado de mujer en el serrallo del Gran Turco y recién descubierto, pretende que Mahoma acaba de volverle varón de mujer que era, lo que rubrica la necedad del Cadí y el Turco, que se lo creen. El primero (II, 874-949) es mucho más interesante y feliz, y con razón se fijó en él Rojas (1916: 397). Madrigal viene a ser el gracioso de la obra, que pretende conocer el lenguaje de las aves; es inspirada la enumeración anafórica de estas (II, 885-893) y cómico el diálogo ficticio por el que «un ruiseñor pequeñuelo […] con divina armonía» (II, 911-912) dicta a Madrigal lo que ha de decir al juez que lo apresó; pero mucho más cómica aún la promesa de enseñar a hablar en turco a un elefante, forma de retrasar

la condena que le amenaza. Todo es una broma[13], pero una de esas bromas cervantinas que suspenden y alegran a la par, como él mismo hubiera dicho.

Nos hemos ocupado hasta ahora de romances contenidos en las comedias que Canavaggio (1977: 22) llamó del ciclo «turco-bárbaro». Dejamos a un lado *La casa de los celos*, porque el romance (III, 2192-2271) cuyos personajes pertenecen a lo que sería el ciclo carolingio carece de valor lírico. Tampoco consideramos, por idéntica razón, *El laberinto de amor*, donde Porcia relata sus apariciones (III, 2325-2408).

Pero lo visto no agota el repertorio. *El rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas* y *La entretenida* comparten el peculiar acercamiento cervantino al mundo de la picaresca y también del folklore. El protagonista de la primera es un personaje picaresco antes de su conversión y habla en germanía, como corresponde; *La entretenida* es, como se sabe, comedia de ambiente urbano, pero linda con la picardía el mundo de los criados; Pedro de Urdemalas comparte algún rasgo con los pícaros, aunque él sea la pura autodeterminación vital. Y si se suman a nuestro repaso los entremeses, es imposible no sumarles el romance de Escarramán, que cierra *El rufián viudo*. Así que son en total cuatro los romances que tienen algo que ver con este tipo. Pero si se examinan más en pormenor las comedias mencionadas, la nómina aumenta y se diversifica: además de la mascarada de *El rufián dichoso*, están los bellos romances líricos del *Pedro de Urdemalas*[14] así como el acompañado de música de *La entretenida*. Anotamos también aquí los recogidos por Rojas:

Historia en 3ª:	*El rufián dichoso*, Lagartija, I, 196-227	Rojas
	La entretenida, Cristina, I, 996-1063	Rojas
Historia en 1ª:	*Pedro de Urdemalas*, Pedro, I, 600-767	Rojas
Máscaras	*El rufián dichoso*, II, I760-1815	Rojas
Músicos	*La entretenida*, III, 2295-2375	
	Pedro de Urdemalas, I, 958-1001	Rojas
	Pedro de Urdemalas, I, 1032-1055	Rojas
	Pedro de Urdemalas, III, 2983-2999	Rojas

El rufián dichoso la sitúa Canavaggio (1977: 22) a comienzos del Seiscientos con buenas razones: probable eco de la prisión de Cervantes en Sevilla entre 1599-1602; moda de las *comedias de santos* por esos años; debate de principios de la segunda jornada entre Curiosidad y Comedia «sobre la evolución de la dramaturgia contemporánea». Núñez Rivera (2015: 97-98) no lo discute. Es una típica comedia «de conversión». El Lugo aún pícaro y rodea-

[13] Incluso sin la precisa anotación de la edición que manejamos, el pasaje es eficaz.

[14] No consideramos los versos III, 2395-2554, que contienen el relato de Marcelo, el anciano caballero que descubre que la gitana es hija en realidad de la duquesa Félix Alba, motivo este ya utilizado por Cervantes en otros contextos y que aquí forma parte de la acción dramática.

do de malas compañías recibe a Lagartija, muchacho que le transmite una invitación a merendar, y se da cuenta de que lleva un papel en el pecho, con un «romance jácaro» (v. 176), con «vocablos modernos / [...] / unos bravos, y otros tiernos» (I, 183), que pondera y, a petición de Lugo, recita. Es un ejemplo típico de romance con léxico de germanía. Como otros muchos de esta tradición se concentra en el punto culminante de una escena. El arranque apela, por la fecha y la referencia a que «ciegos le canten» (I, 202), a la tradición oral con la que quiere enlazar. A ella misma responde la antítesis entre los lugares más o menos exóticos, negados, y la delectación en la geografía del hampa sevillana. El brusco salto del perfecto narrativo al presente –«se lleva la vista» (I, 217), «su buen donaire miran» (I, 219)– recuerda el romancero viejo y subraya eficazmente el instante. Efecto que acentúa la exclamación «¡Válasme Santa María!» (I, 221). La insistencia «dejóle muerto y mohíno, / bañado en su sangre misma» (I, 224-225), en su sencillez, refuerza lo plástico de la imagen y remata el final que hace inseparables muerte y fin de romance, no sin ironía que recuerda al Ginés de Pasamonte que no podía rematar el libro de su vida... porque aún vivía[15]. El romance no acaba de convencer a Lugo y Lagartija ha de insistir: «Su llaneza / y su buen decir alabo; y más que muestra agudeza / en llegar tan presto al cabo» (I, 231-232) y declarar su autor: Tristán, el sacristán, «que excede en la poesía / a Garcilaso y Boscán». Hay en este choque entre poema y contexto irónico un contraste que es posible perseguir en todo el Cervantes posterior a la *Galatea*. Con la diferencia de que otras veces es la poesía culta la puesta en cuestión, mientras que aquí es el propio romance que entronca con la tradición popular.

La entretenida es tal vez la comedia más tardía. Canavaggio defendió una fecha cercana a 1613 y su último editor no lo desmiente (García Aguilar, 2015: 135). La trama, complicada e influida por la comedia nueva, aunque con rasgos diferenciados muy cervantinos: aquí no hay boda final y sí no pocos equívocos. Nada más comenzar la segunda jornada, Cristina, la criada, que incita a la vez a tres sirvientes para acabar de complicar el embrollo, requerida por Marcela, se queja de su condición de un modo que recuerda a Areúsa en el acto IX de *La Celestina*[16]. Es un romancillo hexasilábico (II, 996-1063), no carente de gracia, que parece preludiar el «Pobres chicas las que tienen que servir» de *La Gran Vía*, tan representativa del género chico. Comienza compadeciéndose de las mozas, expuestas a la lascivia de sus dueños. Y del peligro de dar celos a las dueñas se sigue la enumeración de los malos tratos de estas. Recurre luego al discurso directo para dar voz al ama prototípica, con retruécano injurioso. El final recupera la exclamación del principio. El tono coloquial es convincente y la versifi-

[15] Final abierto que esta vez contradice las conclusiones rotundas notadas por García Valdecasas (1987: 24).

[16] Fue advertido en la edición de Sevilla y Rey Hazas (1995 III: 705 *ad locum*).

cación fluida de principio a fin en esta nueva prueba de la facilidad cervantina para lo popular.

El siguiente ejemplo y, sin duda, el más notable, es el «Yo soy hijo de la piedra» de *Pedro de Urdemalas* (I, 600-767), que se puede datar en torno a 1610-1613 con posible «revisión en vísperas de 1615» (Sáez: 2015: 147)[17]. De nuevo estamos ante una trama compleja, de engaños y tretas, con el protagonista al centro, un verdadero «pícaro virtuoso» en afortunada definición de A. J. Sáez (2015: 149). Sus semejanzas y diferencias con la picaresca aparecen nítidas en el romance «agudo» que nos ocupa. La primera originalidad es rítmica, la rima en /i/ tónica, que va muy bien con los perfectos simples narrativos. Pues estamos ante una biografía en primera persona, como la de Lázaro o Guzmán –solo que en verso, lo que obliga a la concentración– que llega hasta el presente mismo del personaje. El arranque es tópicamente picaresco: «hijo de la piedra»; enseguida la educación «con dieta y azotes»[18], pero también con lectura (bien representativo de quien era aficionado a leer hasta los papeles de las calles). Luego la navegación a las Indias: Cervantes tiene el don de la evocación y unas pocas pinceladas le bastan para dar la impresión de esa vida (I, 616-631). Al regreso a «las riberas / del rico Guadalquivir», un trabajo muy de pícaros: «mozo de la esportilla»; el mundo del hampa, con graciosas rectificaciones lingüísticas (II, 659-660)[19]; las galeras, la milicia, el servicio al ciego, los hurtos y el servicio al fullero. Todo ello para rematar en el trueque de nombres, de Urde a Urdemalas, y la profecía de que será todos los oficios. De momento, gitano, no por nación sino por vocación, pero en lo dicho ya está contenido el final del personaje: la farándula que es la única que permite serlo todo. Es imposible repasar el romance sin asombrarse de la soltura y eficacia con la que se sintetiza una tópica entera en unos cuantos versos. Una vida de pícaro, en la que resuenan desde el propósito del autor de pasar a Indias hasta el final del *Buscón* o momentos cervantinos del *Coloquio de dos perros* o de *Rinconete y Cortadillo*. Pero una vida en la que Cervantes refuta el determinismo de las biografías picariles con la absoluta apertura del futuro de Pedro, que puede ser cuanto quiera ser, valiéndose, claro está, de lo que los románticos hubieran llamado reflexividad y nosotros metateatralidad o, más sencillamente, conciencia de autor. Y todo ello con rico despliegue de léxico de germanía y especial detención en lo que tiene que ver con los naipes.

Si reparamos en la relación que copiábamos arriba, veremos que en estas comedias frente a los tres romances comentados hay hasta cinco acom-

[17] Onieva (2003: 207), que estudia este romance, hace ver que el lado picaresco y el de cómico no son incompatibles: hasta doce oficios de pícaro enumera y el doce simboliza la universalidad, el ciclo entero de una vida, lo que va bien con lo proteico del futuro oficio de cómico.

[18] Recuérdese a don Quijote ante Sancho en *DQ* II, 35: 1010.

[19] Rinconete y Cortadillo se sienten superiores en todo momento a Moniponio, disforme bárbaro, y sus adláteres.

pañados de música[20] (si se incluye la mascarada de *El rufián dichoso*). En *El rufián dichoso* hay que notar en primer lugar la insistencia de la acotación en la historicidad de la visión, que, por otra parte, sirve para un intermedio de canto y danza. Se trata de un romance con estribillo, al modo del romancero nuevo. Las partes de los músicos están en antítesis con las del padre Cruz, pero conservando siempre la misma rima. Téngase en cuenta además el otro contraste: los demonios–ninfas cantan y danzan, el padre Cruz recita. El elogio de Venus de la primera sección la asocia primero con la comida y luego con la imagen de la hiel, con insistencia en el epíteto «amargo» (II, 1777). Pero en la frase siguiente aparece Venus como estéril, por más que produzca gusto. La sección del padre Cruz apela a la tópica imagen del camino de la virtud y subraya la antítesis entre «torpeza y honestidad» (II, 1792), personificadas para que no quepan por aquella senda. La segunda sección cantada propone a Sevilla como lugar donde triunfan libertad y Venus, que aparecen asociadas y casi sinónimas. Es enfática la adjetivación: «dulces» (II, 1800, 1802), «sucinta y amorosa» (II, 1805), o el políptoton «a todos se ofrece toda» (II,1807); se subraya así el conciso rechazo por parte del padre Cruz: ¡*Vade retro!* (II, 1812). Lo que nos importa en el pasaje es que, a pesar de la aparente sencillez del romance, el juego de contrastes: música frente a recitación, el efecto de la música, el propio gesto: danza frente al padre Cruz genuflexo; todo ello, si se molesta uno en representárselo, contribuye a un momento de eficacia entre dramática y lírica.

También en *La entretenida* hay música, es más, un auténtico entremés con su baile «al modo y uso moderno […] es lacayuno y pajil / el entremés» (III, 2070-2075). Ya notó Salazar (1948: 21) que Cervantes, que no se acerca a la música profesional, sí tiene amplio conocimiento práctico del mundo de lo popular. En el cual, la figura del barbero es imprescindible y ya no es cuestión de una guitarra oculta del público[21] sino de un par y muchas veces con cantores. Y en efecto, entran músicos y barbero en una escena llena de vida. Los primeros alaban al barbero que danza y el asíndeton final (III, 2303-2306) marca la rapidez de la música. Ocaña y Muñoz, enamorados de las fregonas, se oponen y, a partir de ese momento, se intercalan las seguidillas hexasilábicas basadas en un cantarcillo popular, repetidas hasta tres veces, con el contrapunto de los pasajes en romance que expresan los celos de Ocaña y Torrente hasta acabar graciosamente en golpes y en la llegada del alguacil y el corchete. Es verdad que el romance no es aquí el principal elemento lírico, pero al menos la primera parte de los músicos (III, 2295-2306) no carece de gracia.

[20] Para la música en general en Cervantes, no específicamente en el *Quijote*, pueden verse Querol (1948), Salazar (1948), Pastor Comín (1999) y Labrador López de Azcona (2008).

[21] Como el propio Cervantes había dicho en el «Prólogo al lector» de sus *Ocho comedias* (2015: 11).

Los otros tres romances cantados aparecen en *Pedro de Urdemalas*, con la peculiaridad de atenerse todos a una misma métrica, el romancillo hexasilábico[22]. Al final de la jornada I se anuncia la fiesta de los ramos y la acotación precisa: «Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana[23]. Salen todos los que pudieren con ramos, principalmente Clemente y los músicos entran cantando esto» (*BCRAE*: 2015: 831). Es un estribillo formado por una cuarteta hexasilábica que se repite hasta tres veces, para separar el romancillo en dos secciones. El estribillo podría figurar perfectamente en el *corpus* de la lírica popular. La primera sección, tras recordar a san Juan, «el gran precursor» (I, 963) invoca a la noche y la personifica para que avise a «la niña» de la llegada de su amor. El término 'precursor' es el que enlaza lo religioso con la magia de la noche, anuncio del día y del amor. La noche debe anunciar a Benita que Pascual la ama y a Clemencia lo mismo, sin olvidar «a la que desmaya / en su pretensión». Es puro lirismo digno de la tradición popular. Inmediatamente, Clemente, Benita y Pascual, que celebran lo cantado, invitan a los músicos a saludar a la mañana que llega, lo que hacen en un nuevo romancillo. El amor todopoderoso convierte fresnos y robles campesinos en plantas aromáticas, reverdece la «yerba marchita» (I, 1048) y, en concisa antítesis, «enamora a siervos, / rinde a señores» (I, 1051-1053). Una verdadera celebración de la fuerza de la vida. Y por tercera vez aparece el romancillo con cuarteta como estribillo en III, 2983-2998, ahora para poetizar graciosamente el resbalón de Belica mientras bailaba, el gesto del rey y los celos de la reina. La misma alada ligereza de las muestras anteriores, seguida aquí por las dudas de los músicos y el aplauso real.

Recordemos ahora los entremeses cervantinos. Recoules (1975: 23) se fijó en que, mientras que comedias y tragedias adaptan el romance «con dignidad», los entremeses en vena cómica, antiheroica y en busca de novedad. Y, a excepción del *Retablo de las maravillas*, unidos a la música, que aparece casi en los finales, relativamente abiertos (Lobato, 2007: 295). Hay romance en los siguientes casos:

El rufián viudo, 327-330 / 344-400
La elección de los alcaldes de Daganzo, 258-269 / 273-282 (Rojas) / 287-300 (Rojas)
La guarda cuidadosa, 12 + 12 (estribillo)
El vizcaíno fingido, 12 + 12 (estribillo)
La cueva de Salamanca, 36 (estribillo)

[22] Preferimos el análisis métrico de la edición de la *BCRAE* al de Onieva (2003: 212) que califica los tres ejemplos de villancicos.

[23] Cuantos se han acercado a la música en Cervantes ponderan la variedad de instrumentos mencionados.

El primero de todos enlaza perfectamente con el mundo de germanía al que nos hemos referido arriba. En *El rufián viudo*[24] no hay propiamente final: aparece Escarramán, es reconocido al instante y cuenta brevemente lo sucedido en su ausencia (280-295); todos certifican su fama, aparecen los músicos y él danza para honrar las bodas de Trampagos. Solo podemos repetir lo que ya dijimos en otra ocasión (Romo: 2007: 51-52). Cuatro versos iniciales de un romance cantado (327-330) sirven de arranque a una continuación a la cual se incorporan los nombres de los bailarines y de los bailes que se suceden: la gallarda[25], de modo que al tiempo que se dice, se baila, y más abajo:

El canario, o las gambetas,
o al villano se lo dan,
zarabanda, o zambapalo,
el pésame dello y más;
el rey don Alonso el Bueno,
gloria de la antigüedad (383-387).

Es un verdadero recreo en nombrar bailes populares, que sucede a los versos que acompañan el baile («¡Oh, qué desmayar de manos! / ¡Oh, qué huir y qué juntar!», 376-377), sin excluir auténticos rasgos líricos: «La Repulida, olorosa / más que la flor de azahar» (354-355), que recuerdan las azaleas del Patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*. Se trata de un romance que mantiene la rima en asonante pero además aguda, lo que supongo no será ajeno al ritmo del baile; un romance garboso que demuestra con creces que, como dijo Cernuda (1975: 980), Cervantes poseía el don del canto. Tan arrollador es el ritmo que no se limita a lo cantado, sino que cuantas réplicas de diálogo entre Escarramán, el músico, y Trampagos se producen hasta el final van también en romance (recuérdese que el resto del entremés estaba escrito en endecasílabo blanco). Todos acabarán gritando «¡Viva, viva!». Así homenajeaba Cervantes a Quevedo, haciendo entrar a su criatura, Escarramán, en su propio entremés.

Los demás romances son de menor relieve. En la *elección de los alcaldes de Daganzo* el final, como es habitual en Cervantes, consiste en música en vez de palos. Los gitanos-músicos entran, cantan y bailan en tres tiempos (258-269, 273-282, 287-298). Es significativo que Rojas recogiese el segundo y el tercero en su antología. El primero, introductorio y puramente burlesco, octosilábico, está ligado a la acción; el segundo recurre en anáfora al símil entre los pasos del baile y la mudanza de vientos y ramos y el mudar de las estacio-

[24] Véase ahora para este entremés y los siguientes la completísima edición de Baras para la *BCRAE* (2012).

[25] Nota Baras (2012: 31 *ad locum*) que la gallarda era danza «no ya aristocrática sino propia de la realeza».

nes del año. Sencillo y eficaz, introduce un estribillo endecasilábico al modo del romancero nuevo. El tercer tiempo es de nuevo un romancillo que mantiene el estribillo y desea vida feliz y en edad perfecta a los regidores, no sin su punta de ironía al llamarlos «alcornoques» (294. Baras: 2012: 46 *ad locum*).

También *La guarda cuidadosa* termina en estribillo, este octosilábico, que glosan el soldado y el sacristán en inversión cómica de los cantos amebeos de muchas églogas. El soldado contrapone valor y precio y termina con una pulla contra el sacristán; este ataca al otro por viejo, pobre y fantasioso («Gaiferos», 19). Son versos funcionales, sin más pretensiones. Lo mismo vale para estribillo y romance final de *El vizcaíno fingido*. Aquí también nos reafirmamos en lo que ya dijimos: es la presunción de la mujer lo que se critica, no sus lecturas[26], que se salvan del escrutinio de *DQ* I, 6 y entre las cuales se cuenta al mismísimo don Quijote.

Y en el mismo caso aún está el romance que cantan también de modo alternante barbero y sacristán al final de *La cueva de Salamanca* con una rima cómica en '-anca', nada escaso en ripios.

Recapitulemos. Cuantos fragmentos hemos visto son bastante posteriores al momento inicial del romancero nuevo; cuanto podamos decir respecto del romancista Cervantes no pasará de ser una conjetura retrospectiva. Pero Cervantes se nos aparece plenamente integrado en ese movimiento que, a partir de 1580, insiste en la continuidad de lo popular y la oralidad, por más que fuera pasando progresivamente al mundo de la letra impresa. Pedro Ruiz Pérez (2013) lo ha caracterizado de forma sintética. Frente al aparente confesionalismo de la poesía petrarquista, al yo lírico (el héroe que siente), al neoplatonismo; en una palabra, frente a la estética del patetismo, la objetivación narrativa y el fragmentarismo del romancero nuevo. Con incorporación, eso sí, de los argumentos de la narrativa idealista: pastores, moros y peregrinos. Es significativo que, como poeta lírico, Cervantes haya hecho lo que Montero Reguera denomina poesía de circunstancias. Que siempre se mantuviera alejado del héroe patético debió facilitar su aproximación a las nuevas formas de romance. Y el teatro permitía precisamente ser todos los personajes sin confesarse en ninguno.

Una parte de los ejemplos examinados responde plenamente a la moda y la retórica del romance morisco, que Cervantes maneja con soltura. La otra parte pertenece más bien a ese otro mundo que a partir del *Lazarillo* protagoniza la literatura del Seiscientos: la picaresca. Unos y otros expresan plenamente el triunfo de la narratividad: en algunos casos notables se trata de auténticas biografías o autobiografías comprimidas en verso. Para un teatro que se debate entre la poética clasicista con sus tres unidades y la atracción

[26] Véase ahora la erudita nota *ad locum* en Baras (2012: 85-86; 450-452), de la que, de todos modos, no se desprende lógica alguna en las citas, como no sea la combinación de entretenimiento, romance y extensión.

de la *comedia nueva*, el romance permitía narrar cuanto no se ve en escena y, sobre todo, ya lo dijimos, eso tan cervantino de que tantos personajes tengan una vida que contar. En todo caso, de acuerdo con Onieva (2003: 220), más cerca de la naturalidad de la línea tradicional que del lujo desbordante de un Góngora o un Lope.

¿Se puede mantener que Cervantes se atiene a la afirmación del *Arte nuevo*, arriba recordada, de que las relaciones piden los romances? Terminado nuestro recorrido, conviene matizar. Algo más de un tercio de los pasajes examinados se cuenta como romances líricos o lírico-burlescos, acompañados de música y danza. Precisamente son estos, por su combinación con estribillos y su distribución en cuartetas, de los más representativos del romancero nuevo. La preferencia por el romance narrativo, así, dista de ser absoluta y el Cervantes romancista se nos muestra mucho más variado y rico en registros de lo que a veces se ha afirmado. Precisamente son los líricos los que más nos hacen recordar lo de Ruiz Pérez (1985: 171) de que, en las ocasiones en que Cervantes oculta su voz bajo personajes teatrales, cuando rompen toda inhibición, «el lirismo surge acrisolado y limpio, con todo el temblor y la emoción que Cervantes permitía abiertamente a su pluma en muy contadas ocasiones».

FERNANDO ROMO FEIRO
UNIVERSIDAD DE VIGO

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO ASENJO, Julio. (2003) «*Quijote* y romances. Uso y funciones». *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*. R. Beltrán (Ed.). Universidad de Valencia. 2000. 63-65.

ALTAMIRANO, Magdalena. (1997) «El Romancero en la primera parte del *Quijote*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XLV. 321-336.

ANTONUCCI, Fausta. (2015) «La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. *BCRAE* nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 182-194.

BARAS, Alfredo. (2015) «Los baños de Argel». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. *BCRAE* nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 84-96.

CANAVAGGIO, Jean. (1977) *Cervantès dramaturge (un théâtre à naître)*. París. PUF.

CASTRO, Américo y H. A. Rennert. (1969) *Vida de Lope de Vega*. Salamanca. Anaya. 1969.

CERNUDA, Luis. (1975) «Cervantes, poeta». *Prosa Completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona. Barral. 973-983.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Comedias y tragedias*. *BCRAE* nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Comedias y tragedias*. Volumen complementario. *BCRAE* nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores.

CERVANTES, Miguel de. (2012) *Entremeses*. Edición de Alfredo Baras. *BCRAE* nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la mancha*. Francisco Rico (Dir.). *BCRAE* nº 47. Barcelona. Círculo de Lectores.

CERVANTES, Miguel de. (1995) *Obras Completas*. Vol. 3. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

CERVANTES, Miguel de. (1916) *Poesías de Cervantes (compiladas y prologadas por Ricardo Rojas)*. Buenos Aires. Universidad nacional de La Plata.

CERVANTES, Miguel de. (1981) *Poesías completas*. Dos vols. Edición de Vicente Gaos. Madrid. Castalia.

CERVANTES, Miguel de. (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Edición de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas. *BCRAE* nº 56. Barcelona. Círculo de Lectores.

CHEVALIER, Maxime. (1990) «Cervantes frente a los romances viejos». *Voz y Letra*. I. 191-196.

DE LA CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano. (2013) «Los estudios y ediciones sobre el Romancero Nuevo en los últimos cuarenta años (1973-2012)». *Edad de Oro*. XXXII. 79-102.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2002) *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares. CEC.

EISENBERG, Daniel. (1991) «El romance visto por Cervantes». *Estudios cervantinos*. Barcelona. Sirmio. 57-81.

GARCÍA VALDECASAS, Amelia. (1987) «La retórica del romancero morisco». *Revista de Literatura*. LXIX. 97. 23-71.

GÓMEZ CANSECO, Luis. (2015) «El gallardo español». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. *BCRAE* nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 61-73.

GONZÁLEZ, Aurelio. (1993) «Cervantes y los temas del Romancero nuevo». *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. (2008) «Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela». *Anales cervantinos*. XL. 229-242.

LOBATO, Mª Luisa. (2007) «Morfología del entremés de burlas cervantino». *Cervantes y su mundo III*. Kassel. Reichenberger. 283-306.

MADROÑAL DURÁN, Abraham (1997) «Pedro Liñán, Juan Bautista de Vivar y don Luis de Vargas, tres poetas contemporáneos de Cervantes en torno al *Romancero nuevo*». *BRAE*, LXXVII. 99-125.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín. (2015) «El rufián dichoso». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. *BCRAE* nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 97-109.

ONIEVA RAMÍREZ, Francisco. (2003) «La poesía de corte popular en *Pedro de Urdemalas*». *Sobre Cervantes*. Diego Martínez Torrón (Ed.). Alcalá de Henares. *CEC*. 203-220.

PASTOR COMÍN, Juan José. (1999) «De la música en Cervantes: estado de la cuestión». *Anales cervantinos*. 35. 383-396.

QUEROL, Miguel. (1948) «Cervantes y la música». *Revista de Filología Española*. 3. 367-382.

RECOULES, Henri. (1975) «Romancero y entremés». *Segismundo*. 21-22. 9-47.

ROJAS, Ricardo. (1948) *Cervantes*. Buenos Aires. Losada.

ROMO FEITO, Fernando. (2007) «Cervantes ante la palabra lírica: el teatro». *Cervantes*

y el mundo del teatro. Héctor Brioso Santos. (Coord.). Kassel. Reichenberger. 39-69.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (1985) «El manierismo en la poesía de Cervantes». *Edad de Oro*. IV. 165-177.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (2013) «Para una caracterización del romance en el bajo barroco». *Edad de Oro*. XXXII. 379-406.

SÁEZ, Adrián. (2015) «Pedro de Urdemalas». Miguel de Cervantes. *Comedias y tragedias*. Vol. complementario. *BCRAE* nº 45. Barcelona. Círculo de Lectores. 146-156.

SALAZAR, Adolfo. (1948) «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2. 21-5.

Adrián J. Sáez
Los reyes de Cervantes
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 447-462

LOS REYES DE CERVANTES*

Aunque a Cervantes le tocó en suerte vivir en tiempos de dos Felipes y conocía de primera mano más de uno de los trucos de naipes del repertorio de Rinconete y Urdemalas, no es lugar para hacer un repaso de las ideas políticas ni de las artimañas lúdicas cervantinas, toda vez que de estas y otras cosas ya han dicho mucho y bueno Étienvre (1985), Iwasaki (2005) y Marín Cepeda (2015), entre algunos más.

En compensación, pretendo repasar la obra cervantina a la caza de reyes de ficción (tanto personajes como referencias de toda suerte) para bosquejar la imagen del monarca en Cervantes[1]. De este modo, se trata de volver la mirada hacia una figura bastante esquinada en los acercamientos cervantinos debido a su reducida presencia, pero que a la vez puede resultar decisiva para valorar la idea y la imagen del poder en Cervantes.

Autoridad y poder en Cervantes

Para abrir boca, quizás se pueden espigar un par de apuntes acerca de las cuestiones ideológicas y políticas que se repiten una y otra vez en las aproximaciones a Cervantes, por lo menos en dos tendencias hermanas: el diálogo de los textos cervantinos con el pensamiento coetáneo y la búsqueda del artista en la obra, como si fuera una ventana abierta a la mente del ingenio.

---

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitivad, Gobierno de España) dirigido por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) coordinado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Una primera versión fue presentada como conferencia en la Universidad de Huelva, gracias a un acuerdo interuniversitario.

[1] Ni Carreño-Rodríguez (2009), ni Forcione (2009) ni Arellano (2011) contemplan el caso cervantino en sus exámenes sobre el poder en el drama del Siglo de Oro.

Para poner solo un botón de muestra, baste recordar el caso tan manido de la opinión que Cervantes tenía de Felipe II, que se tiende a juzgar generalmente en los peores términos posibles a partir de ciertos textos, si bien en ocasiones se va demasiado lejos: así ocurre con el soneto burlesco «Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla» (núm. 26), que de ningún modo es una crítica contra el monarca, o con el elogio como «nuevo y pacífico Marte» de las quintillas «A la muerte de Felipe II» (núm. 25, v. 17), que representa una nueva forma de política frente a la estrategia militar –y en primera persona– de Carlos V, pero no necesariamente una pulla contra el gobernante, toda vez que se encuentra en un poema encomiástico que formaba parte de los adornos del monumento fúnebre[2]. Asimismo, en la «Epístola a Mateo Vázquez» (núm. 35) y ciertas tiradas de *Los baños de Argel* y *El trato de Argel* se pueden ver alegatos a favor de una estrategia ofensiva en el norte de África frente a la primacía que las altas esferas concedían a la cuestión de Flandes[3].

En otro orden de cosas, aquí y allá se pueden ver ciertas claves políticas en la obra cervantina. Así, Williamson (2009) entiende la relación entre don Quijote y Sancho como un constante tira y afloja de poder que se tensa más y más hasta que el pacto feudal entre ambos salta por los aires en una crisis en la que el escudero golpea y humilla a su señor (II, 60), mientras en otro lugar (Williamson: 2013) se centra en la estancia en la corte de los duques[4]. A su vez, Rivero Iglesias (2009) considera que el bien común es un asunto central en el *Quijote*, que entra en conflicto con la realidad contemporánea y propone una solución en cierto sentido utópica con la que clava una pica en el debate sobre el concepto de estado ideal. De hecho, tanto los consejos de don Quijote a Sancho como el ejercicio del rústico gobernador en la ínsula Barataria se pueden considerar como una suerte de minimanual (práctico y teórico) de conducta política, que puede carearse sin rubor con los espejos de príncipes tan de moda en la época[5].

E così via: el panorama podría extenderse mucho más, pero parece mejor pasar directamente al grano y centrarse en los poderosos que entran en acción en los textos cervantinos.

Reyes de ficción

Hay que decir la verdad a las claras: ningún rey se encuentra entre las páginas de *La Galatea* ni el *Quijote*, y son pocos los que aparecen en las *Novelas ejemplares*, el teatro y el *Persiles*, mas justamente por eso conviene acercarse a este

[2] Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía final, modificando ocasionalmente la puntuación.

[3] Ver otras cuestiones anejas en Rey Hazas (2000).

[4] Desde la óptica de la cortesía, ver Rodríguez Mansilla (2014).

[5] Al respecto, ver Di Salvo (1989).

selecto grupo de monarcas y poderosos. No es pequeña invitación la que da Rojas Villandrando cuando anota que Cervantes es un fiel seguidor de Juan de la Cueva al sacar «figuras graves, / como son reyes y reinas» (*Viaje entretenido*, I, 152), con mención directa de *El trato de Argel* (como *Los tratos de Argel*).

Acaso pueda antojarse algo sorprendente que *La Galatea*, que se puede leer cual *roman à clef* como todo libro de pastores, no llegue a tocar a la monarquía y se contente con enmascarar algún que otro noble por ahí, pero el rey parece quedar demasiado lejos de este esquema narrativo. A su vez, en los dos *Quijotes* los reyes brillan por su ausencia: únicamente se encuentra el deseo pasajero de don Quijote de ser «rey de algún reino» para «mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra» (I, 50), variaciones de refranes populares («Allá van leyes do quieren reyes», I, 45; II, 5 y 37, por ejemplo), algunas máximas generales («uno de los mayores trabajos que los reyes tienen, entre otros muchos, es el estar obligados a escuchar a todos y a responder a todos», II, 6), evocaciones de figuras burlescas imaginadas por don Quijote («el emperador Alifanfarón, señor de la grande isla Trapobana», I, 18), algún guiño al «invictísimo Carlos Quinto» (I, 39) y poco más.

Muy de tanto en tanto aparecen algunos reyes de ficción por partida doble, con el emperador Carlomagno y sobre todo el rey Arturo a la cabeza, que se presenta en el origen de los caballeros andantes[6]:

> ¿No han vuestras mercedes leído –respondió don Quijote– los anales e historias de Ingalaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que continuamente en nuestro romance castellano llamamos «el rey Artús», de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamento se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos ha de volver a reinar y a cobrar su reino y cetro, a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a este haya ningún inglés muerto cuervo alguno? Pues en tiempo deste buen rey fue instituida aquella famosa orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda, y pasaron, sin faltar un punto, los amores que allí se cuentan de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra, siendo medianera dellos y sabidora aquella tan honrada dueña Quintañona […] Pues desde entonces de mano en mano fue aquella orden de caballería estendiéndose y dilatándose por muchas y diversas partes del mundo (I, 13).

En el grupo de las *Novelas ejemplares* tiene un lugar de honor *La española inglesa*, en tanto dibuja una imagen positiva de la reina Isabel I (en el poder entre 1588 y 1603), que resulta de todo punto sorprendente cuando en verdad se trataba de una de las rivales *par excellence* de España tanto en el ámbito político como

[6] Se recuerda previamente en otro lugar de la novela como uno de los nueve de la Fama (I, 5).

religioso[7]. Este giro favorable en la pintura de una figura tradicionalmente atacada y vilipendiada tiene que ver con la tendencia pacifista de algunos discursos historiográficos que apoyaban la amistad hispano-inglesa (Montcher: 2011) en un ambiente favorable (el reinado de Jaime I), que se vale de una figura de gran fuerza en la memoria colectiva que de paso permite abordar cuestiones tan complejos como el gobierno de la mujer (Martínez-Góngora: 2000: 28-33) y la *quaestio* de la tolerancia religiosa (Galván: 2014).

Este retrato simpático presenta más luces que sombras: si es cierto que se dice que es de «altiva condición» y tiene un «duro corazón» (239) que parece poner más dificultades que otra cosa a los amores de Isabela y Ricaredo, en verdad se comporta como una gobernante compasiva y justa, que nada más entrar en juego perdona un doble acto de traición al caballero Clotaldo (no entregarla a la cautiva y prometerla en matrimonio sin su permiso), luego entiende las lágrimas del joven amante («No os afrentéis, Ricaredo, de llorar, ni os tengáis en menos por haber dado en este trance tan tiernas muestras de vuestro corazón», 227), cumple con su palabra por encima de favores (243), detiene el duelo y castiga al conde Arnesto y a su madre, regala generosamente a Isabela desde el primer momento (249-251), etc. Si bien se mira, el horizonte de expectativas que parece anunciar la terrible fama de la reina se rompe en mil pedazos con su recta actitud, en gran contraste con el resto de cortesanos, para interrumpir abruptamente con un silencio epistolar (253) que puede revelar la muerte del personaje[8]. Más allá del valor diplomático de la novelita y del decoro debido a la figura del rey, la imagen de la reina Isabel de Inglaterra cumple con la función principal de árbitro de los conflictos que se encadenan, con lo que el *ritratto* favorable se entiende a efectos de la acción.

Algo más amplia es la nómina de monarcas en el teatro cervantino, pues se dan cita en *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia*, *La gran sultana* y *Pedro de Urdemalas*, tres de las *Ocho comedias* de Cervantes, un caso especial en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* y una aparición fugaz en *El trato de Argel*, amén de otros poderosos (el general Escipión de *La Numancia* y el duque Anastasio de *El laberinto de amor*) que quedan al margen de la galería de figuras reales cervantinas.

---

[7] El relato es la segunda de las calas inglesas cervantinas, tras las dos canciones sobre la Armada contra Inglaterra (núms. 19 y 20 de las poesías) y previamente a algún pasaje del *Persiles* (Lapesa: 1967).

[8] Se puede relacionar, por tanto, con el debate sobre el valor de la moral en la política, de acuerdo con el debate en torno al modelo del príncipe perfecto de Maquiavelo (Olid Guerrero: 2013), con la salvedad de que «Cervantes's narrative does not devote one Word to the Queen's image» (Olid Guerrero: 2013: 58). Andrés (2006: 99) insiste en que Cervantes carga las tintas más en los aspectos positivos que en la reputación de crueldad del personaje, que tiene que ver con la búsqueda cervantina de la *admiratio* y la verosimilitud (Montero Reguera: 1998: 1077). Por su parte, Stoops (2011) conecta esta pintura positiva con la imagen de «a Mercurian monarch».

En *La Casa de los Celos*, comedia que enhebra trazas caballerescas y pastoriles, el emperador Carlomagno no pasa de ser una figura secundaria que aparece únicamente al principio y al final. En sus tres breves apariciones (una en la primera jornada y dos en la tercera, siempre ambientadas en París), Carlomagno se presenta como un gobernante de medio pelo, que de entrada es poco amigo de la acción, incapaz de controlar a sus hombres, mal aconsejado por el traidor Galalón (que le miente en vv. 2644-2659) y enfrentado con el linaje de Malgesí y Reinaldos (vv. 165-167).

En general, es un personaje pasivo que se limita a intentar poner en paz a Roldán y Reinaldos (vv. 125-128), recibir la tramposa embajada de Angélica (vv. 184-278) y atender el desafío de Marfisa (vv. 2181-2271), además de lamentarse más de una vez de la partida de Roldán y otros de sus mejores paladines, que prefieren seguir sus amores a cumplir con las órdenes. Con el tiempo, no obstante, gana protagonismo con la profecía del ángel sobre la victoria contra los moros (vv. 2693-2724), la resolución del enredo amoroso con la disposición de entregar a Angélica al mejor guerrero en la lucha contra los árabes (vv. 2731-2740) y el simbólico acto de echar el cierre de la comedia (vv. 2753-2756).

Por tanto, el perfil político de Carlomagno muestra la clave de la prudencia en la política de estado (Egido: 2011: 68), al tiempo que se sitúa a medio camino entre la clásica visión heroica del personaje y la desmitificación posterior, que tiende a restarle brillo mediante la atribución de ciertos rasgos paródicos (Cacho Blecua y Marín Pina: 2009)[9].

La imagen del poderoso cobra tintes mucho más negativos en *La gran sultana*, donde el Gran Turco Amurates (posible trasunto de Murad III) se dibuja como un modelo de mal gobernante. Desde el principio se le presenta varias veces como un «tirano» (vv. 1, 271 y 2098) más preocupado por su grandeza que por repartir justicia *comme il faut*, de talante «altivo y arrogante» (v. 1174), «crüel» aunque «nombre de blando le dan» (vv. 269-270) que lanza amenazas y condenas a la mínima ocasión (ver especialmente la furia que lo domina tras el desmayo de su amada, vv. 1849 y ss.)[10].

Por si fuera poco, a la tiranía el Gran Turco añade un absoluto descontrol de las pasiones, pues se deja cegar por el deseo desde que contempla la belleza de doña Catalina de Oviedo, de la que se enamora sin remedio:

---

[9] A pesar de que Egido (2011: 68, n. 29) entiende que Galalón es «el buen consejero» que antepone «la justificación de los fines en materia de estado», verdaderamente creo que no puede ser considerado más que como un ejemplo de mal asesor, toda vez que engaña repetidamente al emperador, al punto que este se lamenta de haber hecho oídos sordos a Malgesí (vv. 2160-2167), que sería el revés positivo del consejero, y al que se acerca en los compases finales de la obra. Ver además Usandizaga (2009), Jerez-Gómez (2013) y De Armas (2016).

[10] Madrigal expresa bien el temor ante el enojo del sultán: «[…] el gran señor tiene sus ímpetus, / como otro cualquier rey de su tamaño, / y temo que a cualquiera zancadilla / que demos en la danza ha de pringarnos» (vv. 2103-2106).

Recompensaré esta mengua
con haceros juramento,
por mi valor todo junto,
de no discrepar un punto
de hacer vuestro mandamiento.
[…]
porque a vuestra voluntad
tan sujeta está la mía,
como está a la luz del día
sujeta la escuridad.
(vv. 699-703, 708-711)

Y, todavía más, le entrega al punto todo su poderío y su persona:

De los reinos que poseo,
que casi infinitos son,
toda su juridición
rendida a la tuya veo.
Ya mis grandes señoríos,
que grande señor me han hecho,
por justicia y por derecho
son ya más tuyos que míos.
Y en pensar no te demandes
esto soy, aquello fui,
que, pues me mandas a mí,
no es mucho que al mundo mandes.
Que seas turca o cristiana,
a mí no me importa cosa:
esta belleza es mi esposa,
y es de hoy más la gran sultana.
(vv. 716-731)

Es un error capital se mire como se mire, ya que los tratados *de ars gubernandi* establecen que todo gobernante debe ser capaz de actuar por encima de sus antojos, mientras que el sultán llega a tomar una decisión tan peligrosa como liberar a los cautivos solo por dar gusto a doña Catalina[11]. De hecho, la rendición del Gran Turco alcanza tal calibre que no solamente el cadí trata de ponerle freno repetidamente (vv. 2226-2227, por ejemplo), sino que hasta la sultana le advierte de sus excesos (vv. 1200-1204 y 1338-1339).

Como remate de la cosa está la credulidad del Gran Turco, que resulta engañado por el gracioso Madrigal con las lecciones lingüísticas al elefante, por la transformación de mujer en hombre de Zelinda (disfraz de Lamberto) y por la sultana con el anuncio sorpresivo de un hijo, figuras ingeniosas que manejan a su

[11] Ver Kantorowicz (1985) acerca de la metáfora de los dos cuerpos del rey.

antojo al sultán como a una marioneta. Así, es un «personaje imprudente» que «demuestra hasta qué punto […] la discreción es enemiga de la pasión» al tiempo que «encarna todo aquello que debe evitar el proceder de un buen noble o príncipe que quiera gobernarse a sí mismo y a sus estados» (Egido: 2011: 67)[12].

Solamente hay dos rasgos positivos que se pueden rescatar de la quema en el terrible perfil político del sultán: primero, el rechazo de las adulaciones («mucho puede la alabanza / en lengua de lisonjero; / mas la lisonja no alcanza / parte aquí», vv. 585-588); y, segundo, la concesión momentánea a la materia de estado en la cuestión del heredero, que le hace volver a prestar atención al resto de concubinas aun poniendo en peligro el favor de doña Catalina por dudas sobre su inconstancia («El suyo no es amor, sino apetito», dice Zaida, v. 2561).

Entre lo uno y lo otro se encuentra el respeto de la voluntad de su amada, que reduce algo el desgobierno del personaje y desata el conflicto general, porque –amén de otras cosas– pone a la dama entre la espada y la pared al forzarla a elegir entre el matrimonio con un infiel y el suicidio, dilema que se resuelve con el mal menor gracias al probabilismo (Gómez Canseco: 2010):

> No quiero gustos por fuerza
> de gran poder conquistados:
> que nunca son bien logrados
> los que se toman por fuerza.
> Como a mi esclava, en un punto
> pudiera gozarte agora;
> mas quiero hacerte señora,
> por subir el bien de punto.
> (vv. 1278-1285)

De esto queda «una imagen casi amable del personaje» rebajada hasta el ridículo «contra todo decoro de la real figura sobre la escena» (Gómez Canseco: 2016: 118), sin que pueda tomarse a la tremenda porque la ruptura es perfectamente lícita en un poderoso turco, que a más de enemigo se caracteriza de antemano –como todo su pueblo– por la lujuria sin control[13].

Con todo, si el Gran Turco guarda por amor –y hasta quizá un remoto sentido del deber– algún control en sus actos desenfrenados, el rey de *Pedro de Urdemalas* no va a pararse ante nada para satisfacer sus gustos. Desde su entrada en una signficativa escena de caza, el deseo por la gitanilla Belica se apodera del monarca: si al principio se lamenta por tener que dejar el galanteo («¡Mal haya quien tiene / quien sus gustos le detiene!», vv. 1283-1684), luego envía a su

[12] Egido (2011: 67-68) añade que en parte deriva del principio platónico de la transformación de los amantes.

[13] Una situación pareja se da entre la princesa Erminia y el príncipe Tancredo en *La conquista de Jerusalén* (vv. 669-705, 866-937, etc.), que libera a la dama para evitar tentaciones pese a la diferencia religiosa. Sobre la lascivia turca, ver Herrero García (1966: 543-545).

consejero para concertar un encuentro secreto con la joven porque su pasión crece a marchas forzadas («Mi deseo se empeora, / pasa de lo honesto ya; / más me pide que pensé», vv. 1808-1810), y poco a poco se descubre primero con una actitud de nerviosismo (vv. 1966-1967) que acaba finalmente con un descarado cortejo en la cara de la reina cuando la gitana cae simbólicamente a sus pies (vv. 2016-2067)[14]. Al parecer, con este lance no hace más que cumplir con su mala reputación de gobernante calavera, tal como le reprocha su mujer: según sus palabras, las sospechas que dominan a la reina proceden tanto de la hermosura de la gitana como del comportamiento habitual del monarca, del todo impropio en un gobernante («[…] a ser vuestra condición / de rey; pero no es así», vv. 2054-2055).

La prisión de las gitanas permite descubrir la verdadera identidad de Belica (Isabel, hija de la duquesa Félix Alba y de Rosamiro, hermano de la reina), pero tampoco la relación familiar basta para controlar los anhelos amorosos del monarca:

> El parentesco no afloja
> mi deseo; antes, por él
> con ahínco más crüel
> toda el alma se congoja.
> (vv. 2967-2970)

Con ello, se roza de lejos el peligro del incesto a conciencia, de acuerdo con un mal consejo de Silerio: «No te aflijas, / que no es tanto que impida / hallar a tu mal salida» (vv. 3115-3117)[15]. Al final, el cierre abierto de la comedia deja este hilo suelto –entre otros tantos– y, por mucho que la inicial atracción de la gitana por el rey llegue solo hasta la anagnórisis postrera, el monarca de *Pedro de Urdemalas* es un ejemplo de mal príncipe (el déspota lujurioso que examina Oleza: 1997 y 2005) acompañado, asimismo, de un mal consejero que anima a la violación (vv. 1762-1763) y la disimulación (vv. 3017-3018). Sin embargo, no hay ningún lanzazo *ad personam* contra las correrías amorosas de Felipe III como quiere Zimic (1992: 279-281, entre otros lugares), ni tampoco tiene que ser necesariamente un dardo contra las convenciones de la figura real en la fórmula de la comedia nueva (Rey Hazas: 2005: 309)[16].

En *La conquista de Jerusalén* se añade una variante con el enfrentamiento directo de una pareja de personajes que representan la cara y la cruz del poderoso: de un lado, el bando cristiano formado por el príncipe Tancredo, el príncipe Boemundo de Calabria y otros cruzados está capitaneado por el duque Godo-

[14] La caída tiene toda la pinta de ser accidental, preparada por las palabras de Urdemalas (vv. 2012-2015), si bien hay quien lo considera un gesto buscado, dentro de una cierta lectura negativa de Belica (Anderson: 1996: 184).

[15] Para este motivo en la dramaturgia áurea, ver Sáez (2013).

[16] Otras cuestiones sobre el poder en la comedia en Smith (2005).

fre de Bullón (inspirado en Godefroy de Bouillon), que parece un rey sin reino hasta que tras la victoria es nombrado rey de Jerusalén por acuerdo general, «emperador augusto» (v. 2593); de otro, está el rey Aladino, escoltado por la princesa Erminia, hija del rey de Antioquía, y el soldán de Egipto por medio del embajador Jaldelio.

De principio a fin Godofre es un «varón prudente» (v. 138) que se muestra buen estratega, constante, generoso (hasta con los embajadores enemigos, vv. 1633-1640), mesurado, piadoso y sobremanera humilde, al punto que tiene la *humilitas* por la virtud principal de su gobierno cuando es proclamado rey y decide entrar descalzo en la ciudad:

> El cargo aceto, vuestro intento precio,
> y creo que de rey podré el decoro
> guardar sin esta pompa que desprecio.
> Rey podré ser sin púrpura ni oro,
> que en la humildad que en este punto pongo
> mi riqueza y mi mayor tesoro.
> (vv. 2606-2611)

Frente a este héroe perfecto, el rey Aladino es un tirano con todas las de la ley, que desde su aparición torrencial ya da el tono de su actuación. Furioso por la desaparición de una imagen que da poder al adivino Marsenio, grita amenazas sin cesar:

> No quede de la pérfida canalla
> uno con vida. Mueran todos luego,
> si por ventura entre ellos no se halla
> el fiero turbador de mi sosiego.
> ¿La imagen ascondéis? ¿No queréis dalla?
> Pues yo os entregaré todos al fuego.
> Cristianos perros, perros enemigos,
> ¿confïados estáis en los amigos?
> ¿A dicha veis esta ciudad vacía
> de aparato de guerra y turcos bravos?
> ¿Sois en quien yo temor cobarde vía,
> infame gente, tímidos esclavos?
> ¿No hay en esta ciudad famosa mía
> navajas, garfios, cuerdas, cruces, clavos?
> ¿No hay verdugos en ella? ¿Qué se espera?
> ¡Muera esta gente luego! ¡Muera, muera!
> […]
> ¡Dad a vuestros puñales sepultura
> en el cuerpo robusto o delicado
> de cualquiera cristiano! ¡Acabad luego!
> ¡Dadlos al lazo, al hierro, al palo, al fuego!
> (vv. 396-411, 416-419)

Poco más se sabe de este personaje violento y supersticioso en la comedia, pero los pocos momentos en los que actúa sigue este patrón tiránico de actuación, que le lleva a la derrota porque la misión de Godofre es una guerra «santa y justa», mientras «las demás llenas de ambición y envidia» (vv. 1338-1339).

Primo hermano del Gran Turco de *La gran sultana* es el rey moro de la última jornada de *El trato de Argel* (del v. 2279 en adelante), que administra justicia de forma despótica y cruel, con terribles castigos tanto para moros como para cristianos, y se mueve por la avaricia: el gesto de misericordia del que tanto presume (la liberación de los españoles) es por el puro interés de pedirles «los rescates tresdoblados» (v. 2374).

Las comedias y tragedias de Cervantes, por tanto, presentan en silueta dos ejemplos de buenos reyes (Carlomagno y especialmente Godofre de Bullón) y cuatro ejemplos tiránicos (el Gran Turco, el rey urdemalesco, Aladino y el rey moro de *El trato de Argel*) que únicamente carea directa y significativamente en *La conquista de Jerusalén*.

Nada de nada queda para los entremeses, más allá de un manojo de guiños cómicos como una alusión al rey Perico en *El juez de los divorcios* (10) el baile del «rey don Alonso el Bueno» mencionado en *El rufián viudo* (v. 386) y algún chistecillo suelto en *La guarda cuidadosa* (el juego entre «caballo de Ginebra» y «sota y caballo, no falta sino el rey para tomar las manos», 51) y *La cueva de Salamanca* («una canasta de colar llena de mil regalos y cosas de comer, que no parece sino uno de los serones que da el rey el Jueves Santo a sus pobres», 105), pero ya sentenciaba Lope en el *Arte nuevo* que «entremés del rey jamás se ha visto» (v. 73)[17].

Para acabar, restan *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, novela helénica protagonizada por dos príncipes que tienen que pasar mil peripecias hasta poder satisfacer su amor, un poco como los avatares sin número que acosan a los personajes de *I promessi sposi* (1827) de Manzoni, si se me permite la licencia.

Entre todas estas aventuras, destaca el encuentro con el rey Policarpo de las islas de Hibernia, del que primero conocen su fama por el relato del capitán del barco. De acuerdo con sus palabras, este monarca norteño es un modelo de los pies a la cabeza, ya que se trata de un gobernante escogido libremente por el pueblo en atención a sus méritos:

> sus moradores le eligen a su beneplácito, procurando siempre que sea el más virtuoso y mejor hombre que en él se hallara y, sin intervenir de por medio ruegos o negociaciones, y sin que los soliciten promesas ni dádivas, de común consentimiento de todos sale él rey y toma el cetro absoluto del mando [...] Y con esto, los que no son reyes procuran ser virtuosos para serlo y, los que lo son, pugnan serlo más, para no dejar de ser reyes (I, 22).

[17] Con todo, ver las precisiones de Madroñal (2006).

Ciertamente, al principio Policarpo cumple al pie de la letra con el ejemplo de conducta y se gana la estima de su gente, como rey generoso. Sin embargo, el encuentro de los personajes del *Persiles* con el monarca va a torcer por completo su retrato político en un proceso *in crescendo*, en el que se opone la fama pública previa y la actuación en el presente de la narración: primero, rescata y acoge a los náufragos tras su accidente, luego comprende *ipso facto* la peregrinación amorosa del príncipe Arnaldo por la belleza de Auristela (II, 2), a la que socorre rápidamente durante su enfermedad (II, 3); más adelante, empero, en una entrevista en la que su hija Sinforosa cree que va a favorecer sus amores con Periandro, el viejo rey le descubre su pasión en un parlamento bien significativo que desata todo el conflicto:

> he guardado […] las leyes de la viudez con toda puntualidad y recato, tanto por el crédito de mi persona como por guardar la fe católica que profeso; pero, después que han venido estos nuevos huéspedes a nuestra ciudad, se ha desconcertado el reloj de mi entendimiento, se ha turbado el curso de mi buena vida y, finalmente, he caído desde la cumbre de mi presunción discreta hasta el abismo bajo de no sé qué deseos, que, si los callo, me matan y, si los digo, me deshonran. No más suspensión, hija; no más silencio, amiga; no más; y, si quieres que más haya, sea el decirte que muero por Auristela (II, 5).

Las metáforas (especialmente la imagen emblemática del «reloj» desajustado) son claras muestras de la desviación del recto comportamiento del monarca, que renuncia a toda mesura y da rienda suelta a sus sentimientos («entre castos y lascivos deseos», II, 7) tras ser incapaz de dominarse. Queda claro que «cuando el amoroso deseo se apodera de los pechos poderosos, suele romper por cualquiera dificultad hasta llegar al fin dellos» (II, 7).

En este enredo –todo un *ménage à quatre* o más bandas–, que ya estaba bien liado con las pretensiones del príncipe Arnaldo de Dinamarca y los tejemanejes de Clodio y Rutilio de por medio, juega muy en contra la edad del rey Policarpo[18]:

> no tomaba el pulso a su edad, ni igualaba con discreción la disparidad que hay de diez y siete años a setenta; y, cuando fueran sesenta, también es grande la distancia. Ansí halagan y lisonejan los lascivos deseos las voluntades; así engañan los gustos imaginados a los grandes entendimientos; así tiran y llevan tras sí las blandas imaginaciones a los que no se resisten en los encuentros amorosos (II, 7).

Además de poner sobre la mesa el tema del viejo y la niña tan caro a Cervantes, refleja el autoengaño del monarca, que delinea una nueva falla impropia de un poderoso: «las verdades que uno conoce de sí mismo no nos pueden engañar» (II, 11).

[18] Ya lo advierte su nombre, según mantiene Rouane-Soupault (2011: 226), entre otros comentarios de interés.

De hecho, el rey Policarpo se muestra resuelto a ignorar la opinión pública y hasta contempla sacrificar su poder por el nuevo amor: «no se me dará nada del qué dirán y, cuando por esta –si pareciere– locura me quitaren el reino, reine yo en brazos de Auristela, que no habrá monarca en el mundo que se me iguale» (II, 5). Para rematar la faena, solicita a su hija que sea su «casamentera» en vez de hacerlo en persona, de modo que a la insensatez de la idea suma una disimulación poco acorde con su estatuto, a lo que Sinforosa añade para redondear el despropósito una oferta basada en poder y riquezas que más parece una transacción comercial que otra cosa (II, 7)[19].

En perfecta sintonía con este comportamiento, el rey actúa cegado por la pasión y sigue los avisos de la hechicera morisca Zenotia, paradigma de mala consejera movida por caprichos y celos (II, 11): así, decide fingir un incendio para poder realizar el secuestro de Auristela, que, una vez fracasado, se torna en ataque furioso –y a cañonazo limpio– contra la nave en la que huyen los fugitivos (II, 17). Al final, entre ecos de la leyenda de Dido y Eneas, la resolución no podía ser otra que la destitución y el castigo de la mala consejera, con la salvedad mínima de que «los traidores disinios de Policarpo» procedían del amor (II, 17), y ya se sabe que esos yerros «dignos son de perdonar», tal como reza la sentencia popular.

En resumen, el perfil político del rey Policarpo desciende en picado desde el *exemplum* inicial hasta la sima del descontrol y la tiranía, por al menos tres errores capitales encadenados: 1) el dominio de los deseos sobre la conducta de un hombre de gobierno, que le llevan a arriesgarse hasta caer con todo el equipo, de acuerdo con un amor imperfecto que es todavía peor que en los casos de los ancianos libidinosos de la novela *El celoso estremeño* y el entremés *El viejo celoso*; 2) actuar disimulada y mendazmente, sin ninguna prudencia ni mesura («ni le daba lugar a pensar maduramente lo que debía hacer para quedarse con Auristela, sin perjuicio de la opinión que tenía de generoso y de verdadero», II, 17); y especialmente 3) guiarse solo por el amor y los consejos de un personaje malicioso y centrado en sus preferencias, contra todos las advertencias de los tratados de gobierno, por lo que en buena lógica a la postre acaba justamente castigado tanto en el ámbito personal (la frustración amorosa) como público (la pérdida del trono).

Final: ficción de reyes

Así las cosas, pues, la representación del personaje del rey en Cervantes guarda una serie de constantes entre texto y texto: si la reina Isabel (*La española*

[19] Posteriormente, decide actuar de otra manera: «Quisiera buenamente lograr sus deseos a pie llano, sin rodeos ni invenciones, cubriendo toda dificultad y todo parecer contrario con el velo del matrimonio, que, puesto que su mucha edad no lo permitía, todavía podía disimularlo, porque en cualquier tiempo es mejor casarse que abrasarse» (II, 17).

inglesa) puede parangonarse con el emperador Carlomagno (*La Casa de los Celos*) por el papel de juez discreto en los enredos amorosos y Godofre de Bullón (*La conquista de Jerusalén*) les supera como príncipe perfecto, sobre todo se aprecian una serie de variaciones en la exploración del monarca enfrentado al dilema del deber y las pasiones con el esperpéntico Gran Turco (*La gran sultana*) que pierde la cabeza por completo hasta extremos ridículos, el rey lascivo y descontrolado de *Pedro de Urdemalas* que no descarta ninguna estrategia para saciar sus deseos y, por fin, el rey Policarpo (*Persiles*) que representa la variante *de senectute* más benevolente y comprensiva. Mediante esta modulación de un esquema constante se refuerza el dilema capital entre la dimensión humana y la política de los poderosos, tal como se recuerda en el *Quijote*: «el que no sabe gobernarse a sí ¿cómo sabrá gobernar a otros?» (II, 33). La religión es otro elemento crucial en esta serie de modulaciones, pues los vicios de los reyes árabes (el rey Aladino y el moro de *El trato de Argel*) comprenden la avaricia, la ira y la lujuria frente a las virtudes del nuevo rey de Jerusalén, único poderoso modélico de Cervantes junto a un Carlomagno con algunos claroscuros.

Como en casi todo, Cervantes destaca por su diferencia frente a los textos de su alrededor: no se muestra interesado por cuestiones de tan rabiosa actualidad como el tiranicidio, que nunca propone como salida ni para los peores gobernantes, y otros asuntos que estaban a la orden del día en los tratados políticos y en la dramaturgia coetánea, más allá de tocar de refilón la relevancia del consejero y la privanza en el gobierno (*La Casa de los Celos*, *Pedro de Urdemalas* y el *Persiles*). Cervantes ni quita ni pone rey, pero en compensación ofrece una galería de poderosos que bien puede valer como aviso y lección para mil y una cuestiones de *ars gubernandi*. Tanto por el tema como por el «sello Cervantes» se puede afirmar con toda confianza que se trata de una ficción de reyes por dos veces, y eso es mucho decir.

Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Ellen M. (1996) «The Gentility and Genius of Pedro de Urdemalas, Engendered by Lope de Vega and Cervantes». *Brave New Words: Studies in Golden Age Literature*. Edward H. Friedman y Catherine Larson (Eds.). New Orleans. University Press of the South. 175-189.

Andrés, Christian. (2006) «Visión de Inglaterra y de los ingleses en la obra de Cervantes». *Edad de oro cantabrigense: actas del VII congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Cambridge, 18-22 julio, 2005)*. Anthony J. Close (Ed.). Madrid / Frankfurt. Iberoamericana / Vervuert. 97-102.

Arellano, Ignacio. (2011) *Los rostros del poder: ingenio y espectáculo*. Sevilla. Renacimiento.

Cacho Blecua, José Manuel, y María Carmen Marín Pina. (2009) «Carlomagno en la literatura caballaresca y en la épica culta: una proyección ambivalente». *La his-*

toria de Francia en la literatura española: amenaza o modelo. Mercè Boixareu y Robin Lefere (coords.). Madrid. Castalia. 159-194.

CARREÑO-RODRÍGUEZ, Antonio. (2009) *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*. London. Tamesis.

CERVANTES, Miguel de. (1997) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

CERVANTES, Miguel de. (2013) *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Madrid. RAE.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. Madrid. RAE. 2 vols.

CERVANTES, Miguel de. (2016a) *Comedias y tragedias*. Edición dirigida por L. Gómez Canseco. Madrid, RAE. 2 vols.

CERVANTES, Miguel de. (2016b) *Poesías*. Edición de Adrián J. Sáez. Madrid. Cátedra.

DE ARMAS, Frederick A. (2016) «Charlemagne and Agramante: Confusing Camps in Cervantes' *El laberinto de amor*, *La casa de los celos* and Don Quijote». *Charlemagne and his Legend in Early Spanish Literature and Historiography*. Matthew Bailey y Ryan D. Giles (Eds.). Bristol. Boydell & Brewer. 149-166.

DI SALVO, Angelo J. (1989) «Spanish Guides to Princes and the Political Theories in *Don Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 9.2. 43-60.

EGIDO, Aurora. (2011) *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*. Vigo. Academia del Hispanismo.

ÉTIENVRE, Jean Pierre. (1985) «"Paciencia y barajar": Cervantes, los naipes y la burla». *Anales de literatura española*. 4. 131-156.

FORCIONE, Alban K. (2009) *Majesty and Humanity: Kings and their Double in the Political Drama of the Spanish Golden Age*. New Haven. Yale University Press.

GALVÁN, Fernando. (2014) «Los católicos secretos en *La española inglesa*». *Anales Cervantinos*. 46. 67-82.

GÓMEZ CANSECO, Luis. (2010) «Probabilismo en Cervantes: *La gran sultana* como caso de conciencia». *Criticón*. 109. 167-186.

GÓMEZ CANSECO, Luis. (2016) «Lectura de *La gran sultana*». Miguel de Cervantes. *La gran sultana*. *Comedias y tragedias*. Luis Gómez Canseco (Ed. dir.). Madrid. RAE. vol. 2. 111-123.

HERRERO GARCÍA, Miguel. (1966) *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid. Gredos.

IWASAKI, Fernando. (2005) «La polla de Cervantes: consideraciones sobre cómo la remetería y qué pajillas echaría». *Estudios públicos*. 100. 283-302.

JÉREZ-GÓMEZ, Jesús David. (2013) «Carlomagno y Cervantes: representación del romancero carolingio en el *Quijote* y su marco cultural mediterráneo». *Pictavia aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (Eds.). Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 469-475.

KANTOROWICZ, Ernst H. (1985) *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Trad. S. Aikin Araluce y R. Blázquez Godoy. Madrid. Alianza. [Original: *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton. Princeton University, 1957.]

LAPESA, Rafael. (1967) «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*». *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*. Madrid. Gredos. 242-263. [Antes en: *Homenaje a Cervantes*. Madrid. Mediterráneo. 1950. vol. 2. 367-388.]

MADROÑAL, Abraham. (2006) «"Entremés del rey jamás se ha visto": sobre la figura real en el teatro breve del Siglo de Oro». *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Luciano García Lorenzo (Dir.), Madrid. Fundamentos. 321-334.

MARÍN CEPEDA, Patricia. (2015). *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid. Polifemo.

MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar. (2000) «Un unicornio en la corte de una reina virgen: "ginecocracia" y ansiedades masculinas en *La española inglesa*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 20.1. 27-46.

MONTCHER, Fabien. (2011) «*La española inglesa* en su contexto historiográfico», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Münster, 30 septiembre-4 de octubre 2009)*. Christoph Strosetzki (Ed.). Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 617-627. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red.]

MONTERO REGUERA, José. (1998) «La española inglesa y la cuestión de la verosimilitud en la novelística cervantina», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. María Cruz García de Enerría y Alicia Cordón Mesa (Eds.). Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá de Henares. vol. 2. 1071-1078. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red.]

OLEZA, Joan. (1997) «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo». *Edad de Oro*. 16. 235-251.

OLEZA, Joan. (2005) «Reyes visibles, reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega». «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Christophe Courderc y Benoît Pellistrandi. Madrid. Casa de Velázquez. 305-318.

OLID-GUERRERO, Eduardo. (2013) «The Machiavellian In-Betweeness of Cervantes's Elizabeth I», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 33.1. 45-80.

REY HAZAS, Antonio. (2000) «Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal». *Príncipe de Viana*. 18. 239-260.

REY HAZAS, Antonio. (2005) *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid. Eneida.

RIVERO IGLESIAS, Carmen. (2009) «El bien común en el *Quijote* y el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid / Frankfurt. Iberoamericana / Vervuert. 117-136.

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. (2014) «La media rota de Alonso Quijano: desengaño y cortesía en el episodio de los duques». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 34.1. 97-119.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de. (1995) *El viaje entretenido*. Edición de Jean Pierre Ressot. Madrid. Castalia.

ROUANE-SOUPAULT, Isabelle. (2011) «El rey Policarpo en el *Persiles* de Cervantes o el desorden del deseo». «*De la caduca edad cansada*»: *discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*. *Crisoladas: Revue du CRISOL 16/17*. 3. 225-238.

SÁEZ, Adrián J. (2013) «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 61.2. 607-627.

SMITH, Shawn O. (2005) «*Pedro de Urdemalas*: Contesting the Spanish Hapsburg Discours of Blood», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. 2. 99-117. [En red.]

STOOPS, Rosa Maria. (2011) «Elizabeth I of England as Mercurian Monarch in Miguel de Cervantes' *La española inglesa*». *Bulletin of Hispanic Studies*. 88.2. 177-197.

USANDIZAGA, Guillem. (2009) «Lises y leones en el teatro». *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*. Mercè Boixareu y Robin Lefere (Coords.). Madrid. Castalia. 269-286.

VEGA, Lope de. (2011) *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid. Castalia.

WILLIAMSON, Edwin. (2009) «La autoridad de don Quijote y el poder de Sancho: el conflicto político en el fondo del *Quijote*». *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson (Eds.). Madrid / Frankfurt. Iberoamericana / Vervuert. 157-181. [Anteriormente: «The Power-Struggle between Don Quixote and Sancho: Four Crises in the Development of the Narrative». *Bulletin of Spanish Studies*. 84.7. 2007. 837-858.]

WILLIAMSON, Edwin. (2013) «Crítica del poder y trastornos ideológicos: la estancia de don Quijote y Sancho con los duques». *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*. Jesús M.ª Usunáriz y Edwin Williamson (Eds.). Madrid / Frankfurt. Iberoamericana / Vervuert. 157-181.

ZIMIC, Stanislav. (1992) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Castalia.

Luis Carlos Salazar Quintana
Mímesis y niveles de la expresividad teatral en el *Quijote*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 463-478

MÍMESIS Y NIVELES DE LA EXPRESIVIDAD TEATRAL EN EL *QUIJOTE*

La pregunta sobre la teatralidad en el *Quijote* revela para el estudioso diversos aspectos dignos de notar; entre otros, los que se relacionan con la gestación de la obra, el contenido y su estructura, sin dejar de lado, más bien considerándolos aspectos fundamentales, la realización lingüística y la eficacia de su comunicación a partir de la forma en que el texto está diseñado para ser leído, escuchado e imaginado.

El problema del género en esta pieza supone entonces un fenómeno de pragmática literaria (Pozuelo: 1988), que se sumerge en diferentes tradiciones genológicas. Luego, la noción llamada «Quijote» está unida no solo al hecho editorial consumado, sino también al conjunto de convenciones artísticas, esquemas de representación simbólica y modalidades de recepción que hacen posible este acontecimiento cultural, al que hoy en un acto de simplificación llamamos novela.

Sabemos que una línea crítica en las últimas décadas se ha ocupado de los antecedentes (Sito: 1983; Rey: 2006), aspectos técnicos y funciones teatrales (Ruta: 1992; Martín: 1986; Martín: 2002; Martín: 2014; G. Maestro: 2007), además del texto como propaganda teatral del autor (Chen: 2014) e influencia del *Quijote* en el teatro (Eiroa: 2005; Urzáiz: 2007), lo que nos permite ver las distintas posibilidades del tema en cuestión. Sin embargo, parece conveniente organizar y jerarquizar dicho material sobre la base de una propuesta integradora cuyo fundamento central sea justamente la Retórica, que podría entenderse hoy no como una preceptiva sino como una ciencia que estudia los diferentes niveles de la expresividad literaria y poética de las obras artísticas (García Berrio: 1984; García Berrio: 2004: 104-125). Partiendo de esta perspectiva, propongo hablar ahora de «niveles de la expresividad teatral» en el *Quijote*, lo que explicaría la naturaleza hipertextual de la obra, así como la migración de formas tradicionales de la literatura a otras que el tiempo ha terminado por consolidar. ¿No es acaso la novela de Cervantes un ejemplo perdurable de «narraturgia», si seguimos a José Sanchis Sinisterra al referirse a las «fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad»? (2012).

A tenor de esta hibridación genológica, creo que podemos advertir cómo Cervantes transforma y escribe sobre la base de dos géneros. En este espacio, deseo reflexionar sobre los objetos, modos y medios miméticos –si hemos de seguir en rigor la *lectio* aristotélica–, que construyen los niveles de la expresividad teatral de la novela en mención y que son aprovechados magistralmente por Cervantes para alcanzar así su propósito último, que, me parece, era crear la ilusión de la vida directamente representada.

1. La invención del mundo cervantino

El primer nivel de la expresividad teatral sobre el que quiero llamar la atención es el de la *inventio*, es decir, el del mundo posible proyectado en el *Quijote*. Es aquí donde, desde su propia gestación, Cervantes traslada al universo narrativo el conjunto de vivencias surgidas en su experiencia como dramaturgo y espectador de teatro, de manera que incluso los portavoces del relato se muestran al lector como si fueran parte de un montaje; lo anterior da a la novela un resultado sensible, favoreciendo las siguientes ideas: 1) la de que los narradores y personajes no responden a caracterizaciones fijas como las que comúnmente establece la narrativa canónica, sino que tienen la facultad de transformarse tal como si respondieran a un ensayo teatral, interrumpido principalmente por don Quijote, quien hace las veces de intérprete del mundo representado, o por la misma voz narrativa –pienso en la famosa escena del vizcaíno en I, 9–, por lo que los valores e ideas de aquellos pueden mutar en la medida en que las circunstancias de la fábula lo requieran; 2) la de que la lectura de esta obra sugiere que la vida puede ser asumida como teatralidad, lo que señalaría que la convivencia humana se sostiene en prácticas sociales de simulación como juegos, ritos, espectáculos y celebraciones con un alto contenido ficcional y simbólico; y 3) el de que las representaciones teatrales dentro del *Quijote* contribuyen a la percepción del mundo como una experiencia mimética.

Sobre el primer punto, quiero decir que Alonso Quijano no manifiesta necesariamente la conducta de un loco sino la de un individuo capaz de mantener de forma estable un pacto ficcional producido por el llamado de la representación, de modo que el personaje logra un equilibrio sostenido entre la ilusión, la convención literaria y la acción. Don Quijote entonces no se deja ver como un demente, sino como un personaje que ha decidido jugar a creerse un caballero andante; por lo tanto, los personajes que lo rodean, a la manera de espectadores teatrales, convienen con esta locura literaria, como diría Harold Bloom (1996: 147). El hidalgo, al ceñirse una armadura y calarse un desvencijado yelmo, nos invita a imaginar un espacio que solo en principio se ajusta al ensueño quijotesco, pues en su camino este descubre que dicho lugar está poblado ya por sujetos que habitan otras realidades. Así y todo, los personajes con los que se topa don Quijote terminan por aceptar el juego de intenciones que les propone aquel, de modo que adoptan el instru-

mento de la máscara o la suplantación de personalidades para obtener sus propios fines. Como nos hace ver Erich Auerbach, la sociedad a la que en vano el hidalgo quiere transformar de acuerdo con su ideal caballeresco, está de hecho ya constituida por el engaño y la simulación cotidiana:

> El tema del hidalgo rural que, perdido el juicio, trata de resucitar la caballería andante, ofrecía a Cervantes la posibilidad de mostrar el mundo como un juego, con esa neutralidad multifacética, llena de perspectivas, que no se mete a enjuiciar ni siquiera a inquirir y que es, en el fondo, una valiente sabiduría (Auerbach: 1993: 338).

Uno de los momentos más alegres de este manejo histriónico en la novela se da sin duda en ocasión de los disfraces que usan el Cura y Nicolás el barbero para persuadir a don Quijote de regresar a la aldea (I: 27). A este respecto, llama la atención la forma como la ironía desde la cual es observado el mundo cervantino va transformando el sentido estilístico de los personajes, de modo que, si en un principio aparecen adoptando actitudes solemnes y graves, al integrarse como personajes-actores de distintos *sermus narrativos* se convierten en graciosos comediantes (Salazar: 2014: 536-545). La situación no puede ser más irrisoria si se considera que el cura tiene que vestirse de doncella y tornarse en «afligida y menesterosa», mientras que el barbero se ve en la necesidad de pasar por escudero de la supuesta princesa. Resulta sumamente cómico el hecho de que, sin importar su propia investidura, el cura cambie su sotana por una saya y unas tocas, y más todavía, que se deje ayudar por la ventera para conseguir su propósito:

> En resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver: púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde, guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempo del rey Wamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba por dormir de noche, y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz, con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro; encasquetóse su sombrero, que era tan grande que le podía servir de quitasol, y, cubriéndose su herreruelo, subió en su mula a mujeriegas, y el barbero en la suya, con su barba que le llegaba a la cintura, entre roja y blanca, como aquella que, como se ha dicho, era hecha de la cola de un buey barroso (I: 27: 350-351)[1].

Es de notar cómo a través del recurso del disfraz la narración logra, por una parte, convertir a los personajes en *representantes* de convenciones artís-

[1] En adelante se cita por la edición de Florencio Sevilla Arroyo (2002).

ticas mediante el simulacro y, por otra, muestra cómo estas competencias dramáticas forman parte de sus atributos ontológicos en la novela. En tal virtud, la lectura del texto plantea al mismo tiempo la confección y el desplazamiento de caracteres, creando la sensación de una realidad transitoria.

Otro de los momentos más felices de la dramaticidad del *Quijote* queda en manos de la sensual Dorotea, quien aparece por primera vez bajo la indumentaria de un criado. El desembozo de la dama frente al embelesado grupo de mirones se intensifica cuando esta lava sus delicados pies en el arroyo, lo cual subraya la cercanía perceptual de los hechos: «El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia» (I: 28: 370). Más adelante, al tanto de la locura del mentido caballero, Dorotea consiente en hacerse pasar por la reina Micomicona y emplea todas sus artes para convencer al hidalgo. La explicación que ofrece la heroína para solicitar la mano protectora de don Quijote no solo satiriza la ensoñación del tiempo mítico en que supone vivir este último; también subvierte las notas de su propia caracterización, pues hay que recordar que ella ha llegado hasta ahí como resultado de los estatutos de la novela sentimental. En otras palabras, lo que hace Dorotea es salir momentáneamente del marco de la imaginación literaria que la ha concebido, y convertirse virtualmente en una voz que narra su propia historia y se transforma en actriz a través de nuevos motivos.

La concepción de los personajes como comediantes se hace más patente en la Segunda Parte; es nada menos Sancho quien empuja a don Quijote a volver a la aventura mediante recursos dramáticos. Así, el humilde labrador se convierte en un histrión profesional en el episodio de las aldeanas (II: 10), mimetizando el estilo verbal y los gestos aprendidos de su amo, pues el propósito que lo anima no es hacer creer al hidalgo que el mundo corresponde a su ideal caballeresco, sino que está convencido de que el artificio de la interpretación puede convertirse en un modo de vida, acaso más estimulante que seguir trabajando la tierra y más todavía, seguir aguantando los regaños de su mujer.

Como consecuencia de esta primera cualidad del mundo representado, el espacio imaginario del *Quijote* recrea la idea de un *theatrum mundi*, tal como sugiere Jesús G. Maestro (G. Maestro: 2007: 141). Es sobre todo en la Segunda Parte donde esta cosmovisión cobra mayor relevancia; el ejemplo más claro es la aventura del Carro de las Cortes de la Muerte (II:11), donde una compañía de actores se cruza en el camino de nuestros personajes, haciendo ostensibles sus atuendos fantásticos, pues van vestidos de acuerdo con la obra que acaban de representar. Así, ante la mirada atónita de don Quijote y Sancho surgen las figuras del Demonio, el Ángel, el Emperador, el Pontífice, etc. Después de esta aventura, el hidalgo reflexiona con su escudero sobre cómo la vida pudiera ser asumida al modo de una obra teatral donde cada quien representa un papel. A partir de este momento, la novela refleja la teatralidad social de la vida cotidiana. En lo sucesivo, don Quijote y su fiel compañero se topan con diferentes manifestaciones religiosas, artísticas y del

ámbito cortesano que expresan su sentido espectacular, como son las peregrinaciones, ceremonias, fiestas y celebraciones que se muestran como espacios teatralizantes, creando un divertido contrapunto entre el oficio descriptivo del relato y la puesta en escena de acciones con un alto contenido dramático, aspecto sobre el que volveremos más tarde cuando abordemos la estructura de la novela.

Como sugiere González Maestro, podemos identificar al menos once episodios en los que el teatro es el tema de la narración (G. Maestro: 2007:140). Sin embargo, los tres momentos acaso más célebres sean las Bodas de Camacho (II: 20-21), el Retablo de Maese Pedro (II: 25-27) y las aventuras en el Palacio de los Duques (principalmente II: 34, 35 y 41). En el primero, Basilio se vale de sus competencias dramáticas para detener el festejo en el que su amada Quiteria está a punto de contraer matrimonio con Camacho el rico. El recurso teatral de la vejiga, que explota bajo la camisa de Basilio para simular su herida de muerte, se suma a la serie de artilugios teatrales del personaje quien modula la voz y gesticula con gran efectismo, de modo que termina atrayendo la atención de los invitados. Su actuación resulta tan convincente que logra que Quiteria acepte su supuesta última voluntad y le otorgue su mano, por lo cual sus dotes histriónicas lo hacen ganador en la contienda amorosa frente al ostentoso Camacho.

Así también, en el Palacio de los Duques, se prepara una sofisticada tramoya para divertirse a costa de don Quijote y Sancho. Un aspecto a destacar es que los duques están al tanto de las hazañas del hidalgo y el rústico labrador, pues al encontrarlos en el camino, inmediatamente los identifican y dicen sentirse honrados de conocer a tan famosos personajes, lo cual quiere connotar, con ese guiño de ironía cervantina, la popularidad que ya gozaban estos figurines en fiestas y celebraciones. Encima, el duque da órdenes para que la servidumbre atienda con disimulo a don Quijote y a Sancho, y más aún, que se comporten a la usanza de los libros de caballerías. El teatro que montan los duques y el mayordomo en el palacio para su propio regocijo, no se da sin enfrentar dificultades, pues tienen que servirse de un engolado lenguaje y un afectado trato amén de una sofisticada maquinaria, para dar con el ambiente que sugieren las hazañas de sus huéspedes. Así, entonces, la fantasía quijotesca se vuelve el tema de la teatralidad cortesana, de donde resulta exhibida una sociedad entregada al ocio y la evasión, de tal suerte que la conducta social adquiere un alto significado mimético.

Por último, el episodio del Retablo de Maese Pedro en que se interpreta la historia de Melisendra y Gaiferos propone la idea de una intermediación a través de la cual don Quijote hace las veces de crítico teatral encargado de apreciar y corregir el espectáculo que se ofrece ante sus ojos; de este modo, el lector no solo está llamado a imaginar el mundo propuesto por las marionetas del trujamán, sino también a observar las reacciones de los espectadores que, como don Quijote, interrumpe la representación para mostrar su enojo, hasta el punto de destruir el tinglado, porque el espectáculo no respon-

de a los saberes que pueblan su imaginación, lo cual es un ejemplo del modo refractario en que se construye la novela.

Sobre este último aspecto me interesa destacar también el fenómeno de la *transducción* desde el que se configura la escena abismada (Pozuelo: 1988: 82-85). En efecto, no son los títeres de Maese Pedro los que hablan, sino solo vehículos silentes de la voz narrativa que conduce la historia. Aquí, la transmisión del mensaje sufre una doble transformación, en virtud de que el relato central debe ceder a la configuración imaginaria de una representación que, al mismo tiempo, se bifurca en la medida en que es manipulada por la voz del trujamán en *off*; esta a su vez es abruptamente truncada por la intervención de don Quijote. En consecuencia, la palabra viaja del código narrativo al teatral y del teatral a narrativo creando un extraordinario efecto hipertextual:

> –Ahora acabo de creer –dijo a este punto don Quijote– lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de mis ojos, y luego me las mudan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno: por eso se me alteró la cólera… (II, 26: 923).

2. Estructura imaginaria del *Quijote*

El segundo nivel de la expresividad teatral sobre el que deseo reflexionar se refiere a la *dispositio*. La estructura mediante la cual surgen y se suceden las historias intervinientes en el *Quijote*, genera una sintaxis imaginaria de carácter dialógico sobre la base de tres procedimientos: 1) la intercalación de relatos; 2) la combinación del modo narrativo y la formulación escénica; y 3) el palimpsesto, es decir, la copresencia de géneros literarios que se ofrecen a la lectura como entretelas del discurso narrativo. Así, la distribución de la materia novelesca produce una imagen discontinua pero al mismo tiempo teatral, en tanto que los mundos constituidos por las palabras son paulatinamente fragmentados en unidades narrativas que terminan actualizándose dentro de espacios escénicos como la casa de don Quijote, la venta de Juan Palomeque, Sierra Morena o el Palacio de los Duques, lugares donde los personajes se convierten virtualmente en portavoces, espectadores y también actores de circunstancias inesperadas.

Una de las historias donde se pone en práctica al menos dos de los recursos que hemos propuesto arriba se da alrededor de la secuencia narrativa de Grisóstomo y Marcela (I: 11-14). Al penetrar el hidalgo en la región imaginaria de los cabreros y, poco después, en la de los pastores bucólicos (Vivaldo y Ambrosio), el tiempo libresco de don Quijote se integra diacrónicamente al servicio de las diferentes voces encargadas de transmitir la canción de Anto-

nio, el relato de Pedro, el poema de Grisóstomo y la defensa de Marcela. Dicha interrelación no conduce a una simple estructura abismada o sintaxis de enclave (como se da en *Las mil y una noches árabes*, *Los cuentos de Canterbury* o el *Decamerón*); en el *Quijote* la composición intercalada cumple el oficio de abrir la temporalidad del relato al horizonte de la expectación teatral, creando un efecto escénico.

El discurso de la Edad de Oro pronunciado por don Quijote (I: 11) es uno de los fragmentos que nos permite comprender la forma como la confrontación de dos épocas queda, al final, reinscrita en la temporeidad de la narración escénica. La bonhomía de los cabreros al invitar a don Quijote y a Sancho a compartir su cena es el motivo que anima al hidalgo a ponderar la belleza, la honestidad y el espíritu compartido de los primeros tiempos de la humanidad. El sentido conceptual en que don Quijote expresa su opinión al comparar la edad antigua y la moderna crea en principio un marco teórico de carácter intemporal, pero son los deícticos de lugar y tiempo los encargados de señalar el presente del relato mediante los gestos y reacciones de los cabreros y de Sancho frente al discurso que están escuchando. De esta forma, los traslativos reconducen la temporalidad ucrónica de la enunciación del hidalgo hacia el «estar ahí» de los personajes en el presente de la historia, provocando la comicidad:

> Toda esta larga arenga —que se pudiera muy bien escusar— dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando. Sancho, asimesmo, callaba y comía bellotas, y visitaba muy a menudo el segundo zaque que, porque se enfriase el vino, le tenían colgado de un alcornoque (I: 11: 169).

Asimismo, la abstracción del tiempo, a tenor del discurso de don Quijote, es comparada con la duración del tiempo efectivo de las acciones en el plano de la historia, tal como se hace patente en la siguiente afirmación del narrador principal: «Más tardó en hablar don Quijote que en acabarse la cena» (I: 11: 169).

En general, puede decirse que las diferentes composiciones surgidas alrededor de la historia de Grisóstomo y Marcela tienen la función de provocar un contrapunto temporal, no solo con relación a la historia de don Quijote y Sancho, sino también respecto de la novela pastoril que representa el mundo imaginario de aquellos. Así, por ejemplo, el hecho de que los cabreros pidan a Antonio que interprete una canción para amenizar el momento posterior a la cena tiene por objeto contraponer el tiempo narrativo al espectáculo, creando un microuniverso que potencia la idea de estar asistiendo a una representación. En consecuencia, la historia de Pedro sobre los amores de Grisóstomo y Marcela no se atiene solo a una simple relación de hechos; más significativo es que la narración de Pedro es llevada al ámbito del presente a

través de las interrupciones constantes de don Quijote, el cual corrige la dicción del cabrero, tal como puede verse en el siguiente fragmento:

> —«Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan, allá en el cielo, el sol y la luna; porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna.»
> —Eclipse se llama, amigo, que no cris, el oscurecerse esos dos luminares mayores —dijo don Quijote. Más Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento diciendo:
> —«Asimesmo adevinaba cuándo había de ser el año abundante o estil.»
> —Estéril queréis decir, amigo —dijo don Quijote (I: 12: 175).

El ejemplo más destacado en esta serie narrativa en virtud de la escenificación del relato se da cuando irrumpe Marcela en el funeral para resarcir su honor (I: 14: 198-202). La defensa de la bella pastora cumple a satisfacción el objeto de resignificar la historia noticiada por Pedro y ratificada tanto por los amigos del bachiller como por la composición lírica que este ha dejado como testimonio de su fatal decisión; pero, a su vez, la entrada escénica de la zagala frente a sus detractores tiene un valor funcional respecto del simbolismo temporal de la narración, toda vez que su presencia rompe el esquematismo diferencial de la comunicación narrativa y los instala en un plano de simultaneidad temporal. La estructura del *Quijote* no obedece por tanto a un simple relato, sino que su modo narrativo-escénico intercalado viene a estimular la imagen dialógica de la novela, consiguiendo de esta manera un alto grado de expresividad teatral por medio de la isocronía.

Así también, al participar Dorotea y Cardenio de los empeños del Cura y Nicolás el barbero por devolver a don Quijote a la aldea, su historia individual queda restituida a favor de este nuevo motivo argumental, toda vez que es el instrumento por el que los personajes ven cumplidos por una parte sus deseos amorosos en concordancia con su estatuto genérico y, por otra, manifiestan su realidad humana al interactuar, en un plano de confrontación agonística con las diferentes voces concurrentes en la venta.

La fragmentación del discurso narrativo a través de la intercalación de historias y la combinación de relatos y representaciones escénicas, tiene su punto culminante en la forma del palimpsesto. Quiero decir que el conjunto de historias que van desplegándose, llaman a un proceso de concretización múltiple, en tanto que el lector está instado no solo a armar en una línea de sentido coherente la dispersión narrativa que propone la fórmula estructural del *Quijote*, sino que, al reconfigurar el espacio desde donde surgen tales narraciones, estas terminan por sugerirle la representación de una comedia al mismo tiempo. En consecuencia, la venta de Juan Palomeque, por citar un ejemplo, se convierte en un espacio en que no solo convergen personajes de diferentes regiones imaginarias; también puede ser asumido como un escenario *ad hoc* para la conclusión de una comedia de enredo o un entremés (Martín Morán: 1986; Ruta: 1992).

La última historia que converge en la posada de Palomeque es la del Oidor y los amores de su hija Clara (I: 43-44). Como sucede repetidamente en el *Quijote*, la anagnórisis será el instrumento de la justicia poética del relato y el medio por el cual quede sintetizada, en el continuismo de la acción dramática, la diversidad temporal que cada micronovela representa. En otras palabras, es importante señalar que la historia del Capitán cautivo, al insertarse en el entramado narrativo del Oidor y su hija, adquiere un sentido progresivo en el presente de don Quijote, pues el Capitán está preocupado por saber si su hermano el Oidor lo aceptará o no, ya que ha vuelto pobre del cautiverio, y el Cura finge una estratagema para comprobar si aquél querría ver a su hermano a pesar de su situación precaria, dando por resultado un final feliz, como en los demás casos que hemos visto. Del mismo modo, después del abrazo de los hermanos separados por el tiempo, y tras reconocer la fortuna que los ha vuelto a unir, solo queda por resolver las expectativas de los jóvenes amantes. En la madrugada, llegan a los oídos de Dorotea los cantos melodiosos de una voz. Fascinada por este espectáculo, Dorotea despierta a Clara para escuchar la canción que se introduce por la ventana como si fuera la luz de la mañana. La canción que interpreta don Luis anuncia la transición del tiempo lírico al tiempo de la acción dramática.

Los motivos que han llevado a Luis hasta la posada solo podrán resolverse cuando sea el momento de desatar los nudos del conflicto multifactorial de la historia a la que ha ido a parar el conjunto de personajes recogidos por el caballero andante. La fragmentación del tiempo se incrementa cuando la hija del ventero y Maritornes le juegan una broma al hidalgo al atar su muñeca a un postigo, después de hacer creer a don Quijote que el tacto de su mano aliviaría el corazón de la doncella que sufre por él dentro del supuesto alcázar. El realismo cómico se apodera a partir de este momento de la narración y se va incorporando a los distintos personajes reunidos en la venta bajo este registro. La técnica narrativa que ahora emplea Cervantes para abarcar las distintas acciones que simultáneamente ocurren en la posada será la de la narración trenzada, repartiendo el relato entre el desenlace de la broma a don Quijote, la conclusión de la historia de don Luis y Clara, los hechos en torno a la discusión del ventero con dos huéspedes que se niegan a pagar la cuenta y más tarde el alegato por la bacía del barbero.

Así, el tiempo libresco de don Quijote se neutraliza por medio del tiempo que demanda la continuidad de la trama: «Ya a esta sazón habían acudido a la porfía todos los más que en la venta estaban, especialmente Cardenio, don Fernando, sus camaradas, el oidor, el cura, el barbero y don Quijote, que ya le pareció que no había necesidad de guardar más el castillo» (I: 44: 639). Pero a la vez que se narra el encuentro entre Luis, sus perseguidores y el Oidor, quien hasta ese momento no sabe las intenciones del joven caballero de querer casarse con su hija, el relato se bifurca al ocuparse de la discusión que sostiene el ventero con dos huéspedes que se rehúsan a pagarle:

> Y, en tanto que le hacía ésta y otras preguntas, oyeron grandes voces a la puerta de la venta, y era la causa dellas que dos huéspedes que aquella noche habían alojado en ella, viendo a toda la gente ocupada en saber lo que los cuatro buscaban, habían intentado a irse sin pagar lo que debían; más el ventero, que atendía más a su negocio que a los ajenos, les asió al salir de la puerta y pidió su paga, y les afeó su mala intención con tales palabras, que les movió a que le respondiesen con los puños; y así, le comenzaron a dar tal mano, que el pobre ventero tuvo necesidad de dar voces y pedir socorro (I: 44: 578).

Los hechos que protagoniza el ventero, a los que acude Dorotea y, posteriormente, don Quijote, quedan asimismo suspendidos al retomar la voz narrativa el hilo de los acontecimientos, que hasta antes de este paréntesis había relatado. La función de control del narrador sobre su materia novelesca se ve ironizada por la imposibilidad de representar cada uno de los hechos que concurren simultáneamente, provocando un efecto distanciador entre el *continuum* de la acción escénica y el tiempo narrativo fragmentado:

> Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen, y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que don Luis respondió al oidor, que le dejamos aparte, preguntándole la causa de su venida a pie y de tan vil traje vestido (I: 44: 579-580).

Como puede apreciarse, la apostilla del narrador principal establece claramente las modalidades narrativas del discurso literario y el problema de fondo que supone la visión poética del tiempo en esta novela, resolviendo de manera adecuada el reduccionismo que una relación cronológica sola produciría. En consecuencia, asistimos a un espectáculo multifocal como si se trata de un escenario con varias plataformas en que se generan acciones paralelas, lo que redunda en la sensación climática que vive el lector, de manera análoga a la que viviría el espectador de una comedia. Por tal virtud, la experiencia de lectura del *Quijote* es semejante al movimiento de una banda de Möebius por cuanto queda enhebrado el acontecer narrativo y el desplazamiento dramático de manera intermitente.

3. La forma del discurso

El tercer nivel sobre el que quiero centrar mi atención es el concerniente a la *elocutio*. Una de las cualidades que vuelve esta pieza altamente representable es sin duda su modo discursivo, el cual comporta dos aspectos interesantes: 1) el diálogo como recurso dramático; 2) el procedimiento del *showing* como expresión mimética del relato.

Uno de los temas que ha ocupado más a la crítica contemporánea es discernir si el plan original del *Quijote* consistía solamente en la primera salida

del hidalgo, o si la novela que hoy conocemos fue trazada así desde el principio. Visto en perspectiva, es plausible decir, como manifiesta Antonio Rey Hazas, que para Cervantes no era suficiente el contraste entre el mundo imaginario del hidalgo y la realidad llana de las ventas y caminos de la Mancha, ya que en este caso la obra no hubiera pasado de ser un divertido cuento con una moraleja al modo tradicional, a la manera de sus novelas ejemplares (Rey: 2006: 19). Era necesario, por consiguiente, diseñar un personaje complementario que permitiera el desarrollo de ideas, emociones y pensamientos que fueran a contraluz del personaje principal, de modo que este sirviera a distintas funciones. Es de suponer que Cervantes, tras escribir los primeros seis capítulos de la historia, encontró en la creación de Sancho la alternativa de ampliar poderosamente su proyecto original y profundizar en la concepción dialógica de la novela, que requería ya no solo enfrentar la ficción a la realidad, sino representar la relación conflictiva de un conjunto de ideas que atañen a asuntos sensibles como la percepción de las cosas en la vida cotidiana, hasta aquellos que indagan profundamente en la condición, origen y destino del ser humano.

A partir de esta formulación, Cervantes descubre para su pieza una veta riquísima de posibilidades que no se limitan a los encausamientos dialogantes de los protagonistas; antes al contrario, dicho recurso se hace extensible a los relatos que integran el universo de la novela, de manera que como expresa José Manuel Martín Morán:

> Todo en el *Quijote* es diálogo —aunque tal vez sería más justo decir que todo en Cervantes es diálogo—: desde el prólogo a las relaciones entre los personajes, desde las estrategias de interpolación de relatos a su relación con el canon literario, desde la invocación del protagonista al autor hasta los monólogos de los personajes. Todo en la obra maestra de Cervantes está impregnado de la urgencia de confrontación dialéctica con la opinión del otro (Martín: 2002: 1255).

Sin embargo, lo que nos interesa destacar en esta oportunidad no es cada una de las funciones del diálogo en el *Quijote*, sino particularmente la que tiene con ver con el sentido dramático. En su explicación sobre las cualidades del diálogo, Martín Morán se apoya en diversos aspectos narratológicos y de la preceptiva clásica, de cuyos tratados podemos extraer a manera de síntesis tres funciones centrales. La primera es que en ocasiones el diálogo sirve para la exposición de ideas, con lo cual el texto se dirige al desarrollo intelectual de la conversación mediante patrones argumentativos y dialécticos (Martín: 2014: 66 y 77); la segunda busca describir el comportamiento o la personalidad de quien dialoga cumpliendo de esta manera una función semántica (Martín: 2002: 1258); mientras que en la tercera las palabras de los que hablan están ligadas directamente a las acciones (Martín: 2002: 1258 y 1265; Martín: 2014). Frente a todas estas alternativas es significativo consi-

derar los deícticos enunciativos que constituyen los diálogos para determinar el grado de cercanía del discurso con el espacio y el tiempo referenciados (Martín: 2002); para el diálogo dramático en específico, las palabras y los hechos se encuentran unidos, convirtiendo el lenguaje de los personajes en actos ilocutivos.

Como ejemplo de lo expresado tenemos el diálogo que sostiene don Quijote con Juan Haldudo y Andrés, en ocasión de los azotes que el labrador le propina a su criado. La aparición del hidalgo interrumpe el castigo y se suceden las razones que cada personaje ofrece sobre los hechos. Como sabemos, la arenga que en vano hace don Quijote para repartir justicia termina desdibujándose frente a la contundencia de las acciones:

> Siguióle el labrador con los ojos [a don Quijote], y cuando vio que había traspuesto del bosque y que ya no parecía, volvióse a su criado Andrés y díjole:
> –Venid acá, hijo mío; que os quiero pagar lo que o debo, como aquel deshacedor de agravios me dejó mandado.
> –Eso juro yo –dijo Andrés–; y ¡cómo que andará vuestra merced acertado en cumplir el mandamiento de aquel buen caballero, que mil años viva; que según es de valeroso y de buen juez, vive Roque, que si no me paga, que vuelva y ejecute lo que dijo!
> –También lo juro yo –dijo el labrador–; pero por lo mucho que os quiero, quiero acrecentar la deuda por acrecentar la paga
> Y haciéndole del brazo le tornó a atar a la encina, donde le dio tantos azotes, que le dejó por muerto (I: IV: 111).

Aunado a lo anterior, Martín Morán señala que el diálogo está también supeditado al sistema enunciativo de la narración mediante la intervención directa o indirecta de quien funge como portavoz del relato (el primer y segundo autor, Cide Hamete Benengeli, etc.). Frente a todas estas posibilidades propuestas por Martín Morán, me parece que es conveniente tomar en cuenta las acciones que desvela la narración implícitamente, pues en muchas ocasiones es el marco de acción el que impulsa el proyecto de imaginación cinética y por lo tanto dramática del texto.

Uno de los ejemplos que sirve de argumento de lo que estoy planteando es el diálogo concerniente a los episodios consagrados al encierro de don Quijote por parte del Cura y Nicolás el barbero como estrategia para regresar al personaje a la aldea. Como puede apreciarse, este hecho no detiene el sentido progresivo de la trama principal, sino que la intensifica, pues a través de la motilidad de esta prisión (la jaula es trasladada en un carro de bueyes), el relato va dando lugar a otras venturas. La discusión teórica entre el Canónigo y el Cura en I, 47, señala el continuismo de la acción, pues mientras que ellos exhiben sus puntos de vista sobre la verosimilitud de las novelas de caballerías, sigue avanzando la comitiva que custodia a don Quijote, todo lo cual contribuye eficazmente a este propósito sintáctico-imaginario del tiempo

como un movimiento. En general, puede decirse que la conversación que trenza el acontecer narrativo de la historia, sostenida principalmente por don Quijote y Sancho, supone una estructuración dinámica. Por consiguiente, la unidad entre el tiempo imaginario de la conversación y aquella que connota el peregrinaje actancial de la historia es uno de los elementos sin duda más significativos del diseño estético de la novela y de la significación simbólica de su imagen temporal.

En consecuencia, una de las cualidades miméticas que se desprenden del modo narrativo del *Quijote* es su capacidad de «mostrar», poner sobre nuestros ojos lo que está ocurriendo; si bien, el discurso de los personajes nos lleva a imaginarnos una serie de acontecimientos idos y venideros, lo más relevante es que el lector puede visualizar las acciones concomitantes que entraña el discurso, ya sea por medio del diálogo o incluso a través de la misma narración. La escena del equívoco en la venta de Juan Palomeque, donde Maritornes va a dar a la cama de don Quijote, es índice de cómo la acción dramática sustituye la pura descripción de los hechos:

> Viendo, pues, el arriero, a la lumbre del candil del ventero, cuál andaba su dama, dejando a don Quijote, acudió a dalle el socorro necesario. Lo mismo hizo el ventero, pero con intención diferente, porque fue a castigar a la moza, creyendo, sin duda, que ella sola era la ocasión de toda aquella armonía. Y así como suele decirse: el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo; y fue lo bueno que al ventero se le apagó el candil y, como quedaron ascuras, dábanse tan sin compasión, todos a bulto, que a doquiera que ponían la mano no dejaban cosa sana (I: 16: 219).

Al respecto, nos parece afortunada la expresión médica que emplea Félix Martínez Bonati para señalar la singularidad de la poética de la novela cervantina, al decir que en esta se alternan armónicamente los breves pasajes narrativo-descriptivos y las largas escenas, lo cual da lugar a un ritmo en que se combina «la sístole panorámica y la diástole escénica» (Martínez: 2004: 114). Siguiendo este símil, creemos que, en efecto, la novela de Cervantes muestra el comportamiento orgánico del corazón, pues así como en el ritmo cardiaco la sístole comprende el movimiento oclusivo mediante el cual confluye la sangre oxigenada por los pulmones, del mismo modo en el *Quijote* convergen en los espacios escénicos los aspectos panorámicos del relato; del mismo modo que en el sistema circulatorio la compresión cardiaca es el movimiento que impulsa la sangre hacia la totalidad del cuerpo, en la novela de Cervantes el concentrado de historias viene a repercutir por fin en la diástole escénica, expandiendo el mensaje global acumulado al resto de la obra. He aquí el sentido expansivo y climático de la escena y la importancia de su valor dentro de la forma del discurso del *Quijote*.

4. El nivel pragmático

A la luz de lo que hemos expuesto hasta ahora, se pone de manifiesto que, en efecto, el público del XVII que podría haber tenido acceso a esta pieza no fue justamente el tipo de receptor de nuestro tiempo. Quiero decir que el teatro, así como la poesía, tenían desde luego una supremacía frente a la narrativa en virtud de que los modos y medios miméticos que los hacían posible permitían una comunicación viva y espontánea con relación al espectador, en el marco de convenciones sociales donde la literatura no solo tenía el propósito de educar, sino, esencialmente, poseía un valor recreativo, lúdico y si se quiere espectacular. Así parece demostrarlo la vida de los corrales de comedias donde los asistentes exigían no solo la eficacia de la historia contada, sino, sobre todo, el artificio de la representación. Parece entonces consecuente con esta idea que Cervantes, inconforme con el mediano alcance que habría obtenido en los escenarios de comedia, sobre todo antes de publicar su magna obra, volcará su talento dramático, acaso su ansiedad de artista derrotado, en un relato que fue modelando su forma en el momento mismo de su creación, tal es la idea que sugiere la pieza desde su sistema enunciativo; quizá ahí empieza la migración de la obra dramática en otra de carácter narrativo.

Ya en otro estudio me he ocupado de los patrones rítmicos y armónicos de la prosa cervantina, para poner de manifiesto el valor eufónico del *Quijote*, pues resulta sintomática la reiteración de periodos rítmicos formados por ocho y once sílabas (Salazar: 2015), lo que demuestra la vocación oratoria del texto, así como las cualidades sonoras que adquiere su lectura en voz alta; hecho que demostraría otra vez la estética de la recepción para la que fue hecha la novela. La regularidad tanto rítmica como armónica en la prosa de Cervantes parece desechar la idea de un estilo meramente llano y natural; en contraste, hace patente no solo la idea de una filigrana por demás trabajada para convencer a un auditorio que no solo estaría atento al mensaje de la novela, sino al *actio*, es decir, a la representación misma del hecho comunicativo, mediante la seducción auditiva de la palabra. Si bien, Cervantes no logró el reconocimiento como poeta ni como dramaturgo en su época, las circunstancias lo llevarían a desarrollar una prosa armónica, acorde con un tipo de auditorio que no necesariamente estaba acostumbrado a leer, sino más bien a escuchar. Por lo tanto, estamos hablando nuevamente de un fenómeno de transducción, mediante el cual Cervantes, como mediador entre dos géneros, traslada a su obra los modos de ser del teatro y la poesía –expresiones hegemónicas en ese momento–, para encausar la intencionalidad narrativa del *Quijote*, y lograr así el fenómeno cultural que hoy conocemos.

Lo anterior, puede explicar por qué la novela de Cervantes ha sido desde su aparición en el siglo XVII hasta nuestros días objeto de múltiples adaptaciones narrativas y teatrales, pero también por qué todas estas, cuando solo se concentraron en el motivo de la historia, perdieron al final su expresividad literaria y poética (Urzáiz: 2007: 478).

Por lo tanto, el talento de Cervantes, me parece, consiste en su capacidad de imitar y trasladar códigos literarios a otros territorios verbales; es esta singular técnica la que termina por otorgarle la fama y prestigio que la pura composición narrativa o la pura representación teatral jamás hubieran obtenido por sí mismas. Es la consagración de estos modos híbridos los que en definitiva confieren al *Quijote* su alto valor mimético.

LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

BIBLIOGRAFÍA

AUERBACH, Erich. (1993) *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Eugenio Imaz (Trad.). México. Fondo de Cultura Económica. 2ª ed.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2002) *Don Quijote de la Mancha*. Florencia Sevilla Arroyo (Ed.). Madrid. Castalia. 2ª ed.

CHEN, Jinmei. (2014) «Engaño y desengaño: teatralidad en don Quijote de la Mancha». *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. 12.1. 26-33.

EIROA, Sofía. (2005) «Primeras adaptaciones teatrales del *Quijote:* Guillen de Castro». *El teatro en «El Quijote» y «El Quijote» en el teatro. ADE Teatro*. 107. 108-115.

GARCÍA BERRIO, Antonio. (1984) «Retórica como ciencia de la expresividad. Presupuestos para una Retórica General». *Estudios de lingüística*. Universidad de Alicante. 2. 7-59.

GARCÍA BERRIO, Antonio Y HERNÁNDEZ, María Teresa. (2004) *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid. Cátedra.

GARCÍA MARTÍN, Manuel. (1980) *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. (2000) *La escena imaginaria*. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. (2007) «Sancho Panza y Sansón Carrasco: contribuciones a la teatralidad en el *Quijote*». Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri (Eds.). *L'insula del Don Chisciotte*. Palermo. Flaccovio Editore. 139-150.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (1986) «Los escenarios teatrales del *Quijote*». *Anales Cervantinos*. XXIV. 27-46.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (2002) «Función del diálogo en el *Quijote* (I): tres distancias deícticas». *Actas del VI Congreso Internacional Silgo de Oro*. M. L. Lobato y E. Domínguez Matito (Eds.). Madrid/Frankfurt am Main. Iberoamericana/Vervuert. 1255-1266.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (2014) «El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes». Emilio Martínez Mata y 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*. Asturias. Asociación de Cervantistas/Fundación María Cristina Masaveu Peterson. 65-103.

MARTÍNEZ BONATI, Félix. (1972) *El* Quijote *y la poética de la novela*. Santiago de Chile. Universitaria. 2ª ed.

POZUELO YVANCOS, José María. (1988) *Teoría del lenguaje literario*. Madrid. Cátedra.

REY HAZAS, Antonio. (2006) *El nacimiento del* Quijote. *Edición y estudio del* Entremés de los romances. Guanajuato. Museo Iconográfico del *Quijote* / Gobierno del Estado de Guanajuato / Fundación Cervantina de México.

RUTA, Maria Caterina. (1992) «La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador». Antonio Vilanova (Ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, PPU. 703-712.

SANCHIS SINISTERRA, José. (2012) *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México. Paso de Gato.

SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. (2014) «La anatomía imaginaria de los personajes en el *Quijote* de Cervantes». Emilio Martínez Mata y 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*. Asturias. Asociación de Cervantistas/Fundación María Cristina Masaveu Peterson. 536-545.

SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. (2015) *La estructura simbólico-imaginaria del* Quijote. *Sistema expresivo y valor poético*. Visor, Madrid.

SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. (en prensa) «De la retórica del sonido a la retórica del sentido: patrones rítmicos y armónicos en el *Quijote* de Cervantes». *IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Sao Paulo, julio de 2015*.

SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. (2016) «La risa y la concepción del tiempo en *Quijote*». *El* Quijote *de 1615. XXV Coloquio Cervantino Internacional*. Guanajuato. Centro de Estudios Cervantino/Estado de Guanajuato/Museo Iconográfico del Quijote. 41-55.

SITO ALBA, Manuel. (1983) «La *Commedia dell'Arte*, clave esencial de la gestación del *Quijote*». *Arbor.* CXVI. 7-30.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. (2007) «La quijotización del teatro. La teatralidad de *Don Quijote*». *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro*: *actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, julio de 2005*. Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. 469-480.

Guillermo Serés
Algunas consideraciones sobre
la licitud y la necesidad de la milicia en el *Quijote*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 479-503

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA LICITUD Y LA NECESIDAD DE LA MILICIA EN EL *QUIJOTE*[*]

Diego de Salazar, el adaptador del *Arte della guerra*, de Maquiavelo, abunda en la analogía, de origen clásico, entre la república, o reino, y la milicia[1], la vida civil y la militar:

> Mas si se considerasen las antiguas *órdenes*, no se hallarían dos cosas más conformes ni más unidad y que de necesidad tanto la una amase a la otra como estas dos [la vida civil y la militar], porque todo lo que se ordena en un *reino o república* para el bien común, y todas las *ordenanzas* que se hacen en ellos para el temor de Dios y obediencia de las leyes, serían ordenadas en vano si no se ordenase *la manera de defenderlas*. Y si las defensas de estas leyes son bien ordenadas, sostienen los reinos y repúblicas, aunque no sean bien ordenados. Y así, las buenas *ordenanzas* sin *la ayuda militar* serían como bien labradas y ricas casas sin tejados […]. Y si algunas leyes y ordenanzas se hace por las cuales se deba temer a Dios [y al Rey], con el favor de *la milicia* se dobla la autoridad, porque ¿en el cuál hombre tendrá [el Rey o] la patria más confianza que en aquel que le promete de morir por él? (*Tratado de re militari*, Prólogo, p. 5, cursiva mía)[2].

[*] Este artículo se enmarca en el programa «Transmisión y circulación de paradigmas culturales en el Nuevo Mundo. Siglos XVI-XVIII (FFI2014-58112-C2-1-P)», del Ministerio de Economía y Competitividad.

[1] Recuerda Espino 2001: 32 que, para Maquiavelo, «lo ideal sería contar con una milicia nacional no profesional […], odiaba al mercenario que luchaba por lucro y no por defender a la patria y la religión. Por lo tanto […], se propuso reformar el ejército de su época siguiendo el modelo de la República romana; por ello destacó el papel de la infantería, reduciendo mucho la importancia de la caballería. […] Por otro lado, al ser la infantería el nervio del ejército, defiende la austeridad extrema de las tropas —y su disciplina—. […] Todos estos aspectos, y especialmente la necesidad de contar con un ejército propio como salvaguarda del Estado, tuvieron una gran trascendencia en la tratadística militar y en el pensamiento político europeo de los siglos XVI y XVII». Ver Botella Ordinas: 2000.

[2] Sigue muy de cerca a Maquiavelo: «Ma se si considerassono gli antichi ordini, non si troverebbono cose più unite, più conformi e che, di necessità, tanto l'una amasse l'altra,

Aunque traduce el original *ordini* literalmente, por «órdenes» (y, más abajo, por «ordenanzas»), se entiende que la voz italiana valdría en este contexto por 'instituciones' (ésta es la versión actual), o al menos así se puede interpretar. Asimismo, la *civiltà* de Maquiavelo (que vale 'sociedad') la traduce como «reino» o «república»; vierte, en fin, *vita civile* como «vida política». El florentino quiere señalar que el orden político se mantiene y pervive por la existencia del militar; mientras que del texto de Salazar se desprende que se precisa la fuerza militar para cumplir las leyes civiles. Señala también el toledano que se ha de morir antes por el rey que por la patria: una prioridad que no trae Maquiavelo, cuyos *cittadini*, por lo mismo, se convierten en «súbditos» en el texto español, que lo serán en tanto que buenos católicos.[3] Porque su vínculo ya no es tanto el *ordo civilis* cuanto el *ordo amoris*, o sea, el orden religioso que se imponen entre sí y a su rey[4].

No estaba lejos de ese *ordo* don Quijote, que, con todo, amplía un poco el catálogo de razones por las que conviene «tomar las armas», dándole a su discurso un tono «pacifista, que recomienda no matarse por naderías»[5]:

> Los varones prudentes, las repúblicas bien concertadas, por cuatro cosas han de tomar las armas y desenvainar las espadas, y poner a riesgo sus personas, vidas y haciendas: la primera, por defender *la fe católica*; la segunda, por defender *su vida*, que es de ley natural y divina; la tercera, en defensa de *su honra, de su familia y hacienda*; la cuarta, en servicio de *su rey*, en la guerra justa; y si le quisiéremos añadir la quinta, que se puede

---

quanto queste. Perché tutte l'arti che si ordinano in una *civiltà* per cagione del bene comune degli uomini, tutti gli ordini fatti in quella per vivere con timore delle leggi e d'Iddio, sarebbono vani, se non fussono preparate le difese loro, le quali bene ordinate, mantengono quegli, ancora che non bene ordinati.[…] E si in qualunque altro ordini delle *cittadi* e de' regni si usava ogni diligenza per mantenere gli uomini fedeli, *pacifici* e pieni di timore d'Iddio, nella *milizia* si raddoppiava, perchè in quale uomo debbe ricercare la patria maggiore fede che in colui che la ha a promettere di moriré per lei? In quale debbe essere più amore di pace, che in quello che solo dalla guerra puote essere ofeso? In quale debbe essere più timore d'Iddio, che in colui che ogni dì, sottomettendosi a infiniti pericoli, ha più bisogno degli aiuti suoi? Questa necessità considerata bene, e da coloro che davano le leggi agli imperii, e da quegli che agli esercizi militari erano preposti, faceva che la vita de' soldati dagli altri uomini era lodata e con ogni studio seguitata e imitata» (*Dell'arte della guerra*, Prólogo: 1999: 1-2, cursiva mía).

[3] Como señala Fernández Albadalejo (1997), los castellanos se consideraban católicos antes que ciudadanos, en el sentido de que se adecuaron «una serie de términos cruciales» para su «inmediata adaptación en clave cristiana». Era la tesis de Vitoria, «para quien el hombre se definía por su condición religiosa; o sea, la religión era lo que civilizaba». Ver Botella: 2000: 201-202.

[4] Véase simplemente Bodei: 1991: 196-199.

[5] Arellano en Cervantes: 2015: II, 197; que apunta: «se ha señalado la influencia erasmiana y el ideal ético del perdón, propio del humanismo erasmista: paradójicamente, en este episodio, el guerrero don Quijote se hace predicador de la paz»; añade que la vertiente de moralidad (erasmiana o no) y de sátira de la locura humana, fue ya tratada por Bataillon y Ayala.

> contar por segunda, es en defensa de *su patria*. A estas cinco causas, como capitales, se pueden agregar algunas otras que sean justas y razonables, y que obliguen a tomar las armas; pero tomarlas por niñerías y por cosas que antes son de risa y pasatiempo que de afrenta, parece que quien las toma carece de todo razonable discurso; cuanto más, que el tomar venganza injusta, que justa no puede haber alguna que lo sea, va derechamente contra la santa ley que profesamos, en la cual se nos manda que hagamos bien a nuestros enemigos y que amemos a los que nos aborrecen; mandamiento que, aunque parece algo dificultoso de cumplir, no lo es sino para aquellos que tienen menos de Dios que del mundo, y más de carne que de espíritu. […] Así que, mis señores, vuesas mercedes están obligados por leyes divinas y humanas a sosegarse (*Quijote*, II, 27, cursiva mía)[6].

El *ordo amoris* quijotesco pone en primer lugar la religión, antes que la vida o la honra; el cuarto lugar lo ocupa el rey, supeditado a la «guerra justa» (véase abajo) y en último lugar la patria. El virtual pacifismo de la alocución quijotesca no acaba de cuadrar con el ideario de Maquiavelo, que «señalaba que el ejército era el fundamento de todo Estado y su razón de ser», aunque «sin incluir entre sus funciones la protección de la religión, sino otras cuyo fin era puramente político y ajustado a la razón de Estado», porque «el ejército aparece en el pensamiento del florentino como un cuerpo, como un organismo vivo del cual el combatiente era una pieza más»[7].

Esta concepción organicista podría suponer, a primera vista, una superación de las virtudes y del valor individual que exaltaban los principios de la caballería. Parecía hacerse eco, cercano o lejano, de la *Institutio principis christiani*, de Erasmo, que redefine, desde aquellos parámetros animicocorporales, la noción de *imperium*: «al menos recuerda cuanto han comprendido y sostenido incluso los filósofos paganos: que el dominio del príncipe sobre el pueblo debe ser parecido al que ejerce el alma en el cuerpo»[8]. Evoca el roterdamés algunos pasajes platónicos, (*República*, IV, 434d-445e; *Fedro*, 246 a

[6] «¿Cómo es posible que las armas traigan la paz? Porque las armas sirven a la justicia y a la virtud. En el mismo discurso de las armas y las letras se nos dice lo que es propio de éstas, que 'es su fin, poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, y entender y hacer que las buenas leyes se guarden'. Pero aun para esto son necesarias las armas, porque ellas son las que hacen imperar lo justo. La función justiciera del caballero resalta en todo el libro» (Maravall: 1948: 237).

[7] Castillo Cáceres: 2007: 317. En este sentido, la guerra sería una «medicina necesaria, a pesar del mal que produce, para curar el organismo enfermo, propia de autores providencialistas como Ribadeneyra, que enlaza con el organicismo político habitual en la época que identificaba a la comunidad con el cuerpo humano» (Castillo Cáceres: 2007: 335); véase más abajo Gómez Moreno: 2005: 18-21.

[8] «Illud memineris, facito, quod ab Ethnicis quoque Philosophis et perspectum et proditum est, non alius modi esse imperium Principis in populum, quam quale est animi in corpus» (*Institutio* : I, 1288).

ss.), aunque también es posible que estuviese pensando en otro libro de la *República*, el IX, donde Platón distingue el rey del tirano. Tampoco está muy lejos de algún pasaje aristotélico[9], o incluso ciceroniano[10]. Como fuese, el deber ciudadano, la extensión de la moral civilizatoria, o de la justicia, que comporta el eventual ejercicio de la milicia responde a una consideración organicista de la república, cuya metáfora adopta Erasmo:

> El alma tiene el dominio sobre el cuerpo en tanto que es mucho más juiciosa que él, pero domina más por interés del cuerpo que por el propio; hasta tal punto, que la felicidad del cuerpo es que el alma reine. Lo que es el corazón en un cuerpo animado, eso es el príncipe en la república; si el corazón –que es la fuente de la sangre y de la respiración del cuerpo– es puro, la vida se difunde por todo el cuerpo; si está corrompido, provoca la ruina de todos los miembros (*Institutio*: I, 1288).

Aun sin confesarse su seguidor, sí hace suya Baltasar Ayala la analogía organicista y defiende el derecho de guerra y el derecho militar como fundamentos de la soberanía y la justicia, en la tradición justinianea que vincula el *imperium* con la justicia y las armas, y que recogía ya el previamente citado Maquiavelo[11]. Y como el hispanoflamenco Ayala, y a pesar de sus reticencias contra Erasmo y Maquiavelo, «los pensadores providencialistas van añadiendo a la dimensión puramente moral otra civilizatoria, más activa, que tiende a convertir la guerra en una empresa moral y un deber ciudadano»[12]. Vale decir: le van otorgando un carácter legitimador y colectivo, estrictamente vinculado con la justicia. Chaparro cita a Nieremberg (*Theopoliticus*, II, 1, 8, f. 370), que señala que sólo debería recurrirse a la guerra para imponer una justicia estable que permita la evolución moral correcta de los pueblos. Antes, ha citado a Vitoria, que se refiere a la guerra como una «extensión de la justicia de las repúbli-

[9] *Política*: I, 1254b 55 ss. Más abajo señala que «la mente tiene sobre el cuerpo ese dominio que el señor tiene sobre el subordinado, pero la razón tiene sobre la imaginación ese dominio que el magistrado tiene sobre el ciudadano» (I, 1260 a).

[10] «Así como se dice que el alma domina al cuerpo, se dice también que domina a la concupiscencia, como un rey domina a sus ciudadanos o un padre a sus hijos; […el poder] se ejercita sobre los ciudadanos y los aliados como el del alma sobre los cuerpos» (Cicerón, *De re publica*: III, 37)

[11] «Quo spectat quod Iustinianus imperii ait, militarem rem tam legibus in tuto collocatam esse, quam leges armorum praesidio servatas; et horum alterum alterius auxilio semper eguisse […] Nam, si recte iudicare volumus, non magis leges sine armis, quam arma sine legibus et disciplina. Rempublicam utcuimque florentissimam ullo modo tueri possunt» (Ayala, *De iure et officiis bellicis ad disciplina militari*: fol. 5r.). Con todo, recuérdese que «la guerra stessa non è per Ayala che la sospensione di ogni legge ordinaria, fatte salve, forse, le norme che Ayala chiama *perpetuae utilitatis causa latae*, cioè inderogabili anche in tempo di guerra» (Quaglioni: 2007: 460).

[12] Chaparro: 2008: 141.

cas» (140). En aquella república (maquiavélica, erasmiana), la cabeza, el rey, gobernaría a los miembros (músculos, extremidades, corazón, vientre, sentidos….) merced a la impagable colaboración de los nervios: los soldados.

Tanto es así, que en las postrimerías del reinado de Felipe II, hacia 1593, Esteban de Garibay redacta un esbozo, una «traza», de la que se proyectaba como historia del rey[13], que finalmente no redactó, porque el monarca se la acabó encargando al cronista Antonio de Herrera y Tordesillas. Allí señalaba Garibay que dicha historia

> contendrá maravillosos discursos, así en el *gobierno espiritual*, por haber sido y ser, por divina providencia, por quien reinan los reyes […], único protector y amparo de la religión cristiana católica, como en el *temporal*, gobernando sus súbditos con leyes muy santas, de lo alto procedidas, adonde emana todo el bueno [...] y no menos en el *militar*, para defensa y amparo de todo lo demás, porque [...] los reyes y emperadores deben estar adornados de leyes y armas juntamente, por ser ellas *los nervios* del buen gobierno (*Traza y orden para la crónica del católico rey… Felipe el Segundo…* (1598), en Kagan: 2004: 78-79, cursiva mía).

Ensalzará, así, los gobiernos espiritual, temporal y militar (¿de acuerdo con el organicismo erasmista de la *Institutio principis christiani*?) sirviéndose de leyes y armas, los «nervios» de la guerra[14]. Pretendía dividir la crónica en «cuatro tomos o partes, correspondientes a los cuatro miembros más principales» de la monarquía en función de los frentes militares: España, Italia, Flandes y las Indias, aunque no descartaba la bipartición:

> la primera *civil*, donde se referirán […] las materias tocantes al gobierno de los reinos […]; la segunda, *militar*, donde se deben mostrar en distintos capítulos los discursos difíciles y peligrosos de las guerras y el fruto que se produce dellas, por ser las armas ejecutoras de la razón y justicia contra los tiranos, usurpadores de lo ajeno (95).

---

[13] Que debe asumir por sí mismo la profesión militar para aumentar su autoridad, proyectando la imagen de príncipe guerrero, como señala Mariana: «el que ha de alumbrar a todo un pueblo para que le siga, no es lícito que se revuelque en la inmundicia ni en el cieno de los vicios; ciña antes al cuerpo su espada, rodéese de tropas y aterre al enemigo» (*De rege et regis institutionis*: II, p. 248). «Cuando llegara el momento de la guerra, el príncipe debía, además, allegar algunas otras virtudes imprescindibles: severidad, clemencia, magnanimidad, benevolencia, prudencia, fidelidad a la palabra dada, etc. […] Y es que tampoco en la guerra procedía engañar ni mentir por razón de Estado» (Aranda: 2005: 419); véase Fernández-Santamaría: 1986: 86.

[14] Eventualmente, son los brazos, porque «por los brazos que apropiamos a los señores, gente ilustre y noble, y a los hidalgos y ciudadanos que entran en la junta y concejo, y son admitidos en los negocios tocantes al bien de la república, dijimos bien que se entiende el poderío y fuerza de esa república» (Camós: 1592: XIV, «De los hidalgos y caballeros y gente noble y de estado militar; del origen de la milicia y de su oficio y obligación»: 170).

Volvemos a la dependencia recíproca entre la vida civil y la militar, especialmente esta última, pues la intención de Garibay era, en fin, valorar especialmente a

> los famosos caballeros y valerosos capitanes y los demás profesores [*sic*] de la milicia, con maduros consejos y grandes hazañas, y su celo, magnanimidad y constancia en servir a su rey (95).

La consideración del sostén militar, «nervioso», de la república estaba tan extendida, que la da por sabida Pedro de Ribadeneyra en su influyente tratado:

> Ante todas cosas, [el príncipe] debe estimar el arte militar, y honrar y hacer grandes mercedes a los soldados que en las guerras pasadas se han señalado en su servicio o para adelante se pueden señalar, y esto debe hacer aun en tiempo de paz, para que en el de la guerra de mejor gana ellos derramen su sangre por él, porque no se puede negar sino que las armas y los buenos soldados son los tutores, conservadores, defensores y amplificadores de la república, *los nervios* de los reinos, y establecimiento y seguridad de los reyes. Ellos son los que amparan la religión, los que dan brazo y fuerza a la justicia, los que mantienen la paz, reprimen al enemigo, castigan al facinoroso y atrevido; debajo de su tutela y protección puede el labrador arar y sembrar su campo, y cultivar su viña y coger los frutos de la tierra y dormir sin sobresalto a la sombra de su higuera y de su vid, y el mercader navegar y proveer y enriquecer el reino, y la doncella guardar su castidad y la casada criar seguramente sus hijos, y el oficial trabajar y el letrado estudiar y el clérigo ocuparse quietamente en rezar y el religioso en contemplar y alzar las manos al cielo y el juez en hacer justicia, y finalmente, el príncipe ser señor de sus estados (*El príncipe cristiano*, XLIII, «Cómo debe el príncipe estimar y honrar el arte militar»: 582, cursiva mía).

Que no cite el sueldo, no significa, sin embargo, que no deba pagarse bien a los soldados[15]. Es más, una parte de teóricos razonaba que era el dinero el verdadero nervio de la guerra: *pecunia nervus belli*[16]; así lo afirmarán más tarde Gracián, o Saavedra Fajardo, apuntalando la opinión de Marcos de Isa-

[15] Cree necesario el dinero para conservar la disciplina y evitar el amotinamiento del ejército, porque la «disciplina no se puede guardar cuando los soldados no son bien pagados, porque, cuando no lo son, parece que tienen licencia para hacer todo lo que quieren»; de modo que «tenerlos pagados» evita «quitarles la ocasión de buscar la comida con agravio de los propios amigos y hacer los daños e insolencias extrañas que suelen hacer» (Camós: 1592: XLIII, 583).

[16] Verrier: 1997: 39-46 analiza el conflicto entre honor e interés: éste, «longtemps confiné a la lie des armées, fait non seulement surface mais obtient ses lettres de noblesse grâce à l'école de pensée qui théorise la centralité de l'argent dans le dispositif militaire. Inversement le concept d'honneur perd de son exclusivité et de sa clarté» (40). Ver Alonso García: 2007, que analiza los recursos particulares y las finanzas militares, que muchas veces dependían de «la capacidad crediticia de negociantes particulares que ponían sus recursos a disposición de la milicia» (39-40). Ver Cardini: 1995: 141-143.

ba en su *Cuerpo enfermo de la milicia española* (1594); o de Sentatí que los equiparará en el aforismo 154: «Gente práctica, dineros y armas son los nervios de la guerra» (103)[17]. Semejante es el parecer de Roa Dávila, que se apoya en San Agustín, Santo Tomás, algunos evangelistas, San Pablo y otras autoridades de semejante calibre:

> Se deben pagar con toda justicia sueldo y salarios a los soldados y oficiales que defienden la comunidad, como escribió Santo Tomás de Aquino […]: 'la razón natural dicta que […] el pueblo debe pagar y mantener del mismo modo a los que están al servicio del bien común […] ¿Quién guerrea nunca a sus expensas?' [*Summa*, II, ii, 87, 1]. También San Agustín, en el sermón 82: […] 'con gran previsión se establecieron sueldos a favor de los soldados, para que, ansiosos de gastos, no ambicionen el botín' [*Epist*. 189]. […] La razón de ello es clara: los soldados cuidan del bien común a costa de los mayores peligros y trabajos para su persona, de tal manera que al santo Job [7, 1] no se le ocurrió ningún otro ejemplo mejor sobre los inmensos trabajos que sufre el hombre cuando decía: 'milicia es la vida del hombre sobre la tierra' […] Por eso es justo que la comunidad corresponda a los trabajos de los soldados con sueldos suficientes, puesto que ello redunda en su bien (*De regnorum iustitia*: III, iii, 1-2, 103-104).

Pero volvamos al organicismo y al «sistema nervioso» de la milicia. A tal efecto, sirva recordar, con Pérez de Oliva, qué se entendía por «nervios»:

> El ánima nuestra, aunque está en todo el cuerpo y todo lo rige y mantiene, en la cabeza tiene su asiento principal, donde hace sus más excelentes obras. Desde allí ve y entiende, y allí manda; desde allí envía al cuerpo liquores sutiles ['espíritus'] que le den sentido y movimiento, y allí tienen *los nervios* su principio, que *son como las riendas con que el alma guía los miembros del cuerpo* (1982: 104-107, cursiva mía).

Los nervios como «riendas del alma» remiten a la imagen de los caballos y el auriga (el *hegemonikon* o cerebro) del *Fedro* (246 a) platónico. En otro terreno, Servet señala que

> el espíritu vital es el que por las anastomosis se comunica de las arterias a las venas, en las que recibe el nombre de espíritu animal. El primero es, pues, la sangre cuya sede está en el hígado y en las venas del cuerpo, y el segundo es el espíritu vital, cuya sede está en el corazón y en las arterias del cuerpo; el tercero es el espíritu animal, una especie de rayo de luz, cuya sede está en el cerebro y en *los nervios del cuerpo*. […] Por eso mismo se

[17] En contrapartida, en el aforismo 294 señala que «los aparejos de la guerra son los nervios de la paz» (125); sin descuidar que «semillas son los dineros de todas las cosas, y juntamente con esto los nervios de la guerra y los tuétanos de la paz» (173: 106).

> dice que el alma está en la sangre, y que el alma misma es la sangre o espíritu sanguíneo (Servet, *Christianismi restitutio*: 2005: 285, cursiva mía).

Repárese en que discierne muy bien las sedes: el espíritu natural: el hígado y las venas; el vital: el corazón y las arterias; el animal: el cerebro y los nervios. Más abajo se para a considerar, por fin, la función de los escurridizos espíritus, que son los «instrumentos de la facultad para transmitir la potencia, y los nervios son los instrumentos de la facultad animal en orden a la operación» (II, 22, p. 182), que, por supuesto, ilustró fisiológicamente fray Luis de Granada[18]. El oficio de repartidores de la virtud por todo el cuerpo que compete a los nervios lo recoge muy bien Merola, que la divide en «movimiento» y «sentimiento»:

> El celebro tiene sus niervos para influir su movimiento por ellos a todas partes, tiene las partes musculosas como instrumento deste movimiento; tiene otros niervos para enviar el sentimiento del tocar en todo el cuerpo y en la cara, para causar allí los otros cuatro sentidos (Jerónimo Merola: 1587: fol. 102v.).

Los nervios «reparten la virtud» del cerebro y sus funciones por todo el cuerpo, de modo que los labradores y mercaderes serían los nervios del alma vegetativa, al decir de Ribadeneyra[19]; los soldados, los del alma sensitiva, y los intelectuales, los de la intelectiva o racional. Más abajo (fols. 142r-147v), Merola señala las cualidades del buen soldado, porque los soldados son «las facultades del cuerpo y partes animales, tocantes a los sentidos. […] Los capitanes son el cerebro, hígado, corazón y estómago» (fol. 148r-v). Ello le da pie para hablar de las virtudes civiles, de la condición de ciudadano, o «caballeros militares repúblicos».

> El ciudadano no es otra cosa que un caballero puesto en la cosa pública de la ciudad, para con las armas defender las cosas della. […] Y así, los ciudadanos han de ser hombres de parentesco mayor y más ilustre, y de

[18] «No hay en el mundo palacio real ni república tan concertada que tenga tantas maneras de oficios y oficiales, quiero decir tantas partes diversas como tiene un cuerpo humano para su regimiento y conservación. De las cuales unas sirven para cubrirlo, como es la piel y la carne y la gordura; otras sirven de cocer el manjar, como el estómago y las tripas delgadas; otras hacen la sangre, como el hígado; otras la llevan a todos los miembros, como las venas; otras engendran los espíritus de la vida, como el corazón; otras llevan estos espíritus por todo el cuerpo, como las arterias; otras hacen los espíritus del sentido, como los sesos; otras reparten esta virtud por todo el cuerpo, como los nervios» (Luis de Granada: 1989: III, 4, 174).

[19] «Los labradores, que labran la tierra y con las riquezas naturales sustentan el reino, son los nervios de la república, y también los mercaderes, que la enriquecen y proveen con su trato, para que todo el reino esté abastado y rico, y pueda servir a su príncipe cuando hubiere alguna grave necesidad» (Ribadeneyra: 1952: XLIV, 586).

> hacienda mayor, de la manera que los caballeros y del brazo militar, que militan en cosas del reino y del rey, habemos dicho que han de ser de más ventaja, por la necesidad usual que desto hay; conviene a saber: para que puedan convenientemente acudir a la acción de los oficiales arquitectónicos con su uso. Porque las letras no saben sino representar lo razonable y justo, y no ciñen espada. A estos caballeros militares repúblicos parece que podría aplicarse lo de Sant Pablo: 'non sine causa glaudium portat' [Romanos, 13, 4] (Merola: 1587: XXXV, fol. 174v-176r.).

Son oficiales «arquitectónicos» porque estuvieron entre los fundadores de la república y contribuyen a defender la arquitectura de la ciudad[20]. Ni que decirse tiene que, aplicados al ejército, la imagen de los órganos del cuerpo es muy socorrida, tal como, por ejemplo, lo trae García de Palacio, que destaca que dicho cuerpo tenga

> nervios que estirasen y moviesen los miembros. […] Para conseguir la victoria es necesario un cuerpo, que es un ejército compuesto de mucha variedad de cosas, unas que viven vida racional, como son los capitanes y soldados; otras, vida sensitiva, como los caballos. […] Como en el cuerpo humano hay una orden y un encadenamiento entre sus partes, de grandísima admiración, sin el cual no se alcanzaría el fin que se pretende, ansí es necesario que en el ejército haya su género de orden y concierto (1583: fols. 20v-21r.).

Pero para que la milicia sea un efectivo «nervio» de la república no resta importancia a la otra gran condición militar, y caballeresca, que es la constante práctica, preparación o entrenamiento para la guerra, también en tiempo de paz;[21] al contrario, estar en tensión, o prevenir la excesiva relajación, es condición necesaria para los *milites*. Ribadeneyra se debía de hacer eco de una cédula de 1572, en que Felipe II acometió la reforma de los llamados caballeros de cuantía, de premia, de guerra o de alarde[22], que habían ido decayendo por la

[20] Chittolini: 2004: 83 señala que en tiempos del Emperador la «presenza diffusa e cosnte della guerra si riflette nella presenza física, materiale degli apparati di fotificazione, diffusi capilarmente nel paesaggio, tanto da connotare e compenetrare gli insediamenti, le vie di comunicazione, i singoli edifici».

[21] «Si el príncipe quiere tener buenos y valerosos soldados, debe procurar que los caballeros y nobles y vasallos de su reino en tiempo de paz se ensayen para la guerra y tengan ejercicios y entretenimientos militares, con los cuales huyan la ociosidad y se hagan más hábiles y dispuestos para los trabajos de la guerra. […] Pero sobre todas las cosas ayuda y anima mucho el ejemplo del mismo príncipe y que sus súbditos le vean ocuparse en las armas» (Ribadeneyra: 1952: 584).

[22] Constituían una milicia en las ciudades y, a la postre, remontaban a las milicias populares de la Edad Media. Se les llamaba así porque estaban obligados por la *cuantía* de sus bienes a prestar el servicio de armas a caballo; también se les llamó «caballeros cuantiosos» o *de premia*, por estar obligados o *apremiados* a prestar el caballo y su equipo *de guerra*, por

inactividad u otras causas. Para evitar los perjuicios del ocio o la indolencia de aquellos caballeros, que «estaban desarmados y sin caballos y con muy poco uso y ejercicio de las armas y actos militares», ordenaba el rey

> que en la cibdades, villas e lugares destos reinos los caballeros y hombres prencipales de calidad fundasen e instituyesen entre sí alguna cofradía, compañía o orden […] y que se ordenasen fiestas en algunos días señalados de justas, torneos, juegos de cañas y otros ejercicios militares[23].

El ejemplo «ex contrario» de esta práctica es, precisamente, don Quijote, que no puede ser un caballero de cuantía o «cuantioso», porque no puede sustentar caballo y armas, como era su obligación; el hidalgo manchego no tiene hacienda que le permita concurrir a aquellas justas o torneos y debe conformarse con leer lo que debería practicar, o sea, con la «caballería de papel». No se resigna a ese triste cometido, no quiere entrar en el contingente de los «caballeros cortesanos»:

> no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes: de todos ha de haber en el mundo, y aunque todos seamos caballeros, va mucha diferencia de los unos a los otros; porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies, y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser, y en todo trance y en toda ocasión los acometemos, sin mirar en niñerías, ni en las leyes de los desafíos: si lleva o no lleva más corta la lanza o la espada, si trae sobre sí reliquias o algún engaño encubierto […] (*Quijote*, II, 6).

Quiere formar parte del cuerpo del reino, ser un nervio, un mílite, «porque los más caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten que la malla con que se arman» (II, 1). Porque don Quijote no en balde se cree caballero y defiende el esfuerzo individual[24], o el de una suma de individualidades:

---

lo que también recibieron este nombre. Y como debían reunirse una vez al año para proceder a la inspección de sus caballos y armas, a esta reunión se le llamó *alarde* ('inspección'), de ahí la cuarta y equivalente denominación (Sánchez-Arcilla Bernal: 2005: 29-30).

[23] La cita y transcribe «in extenso» Cátedra: 2005: 167.

[24] «Las acciones de corte militar que protagoniza don Quijote mismo son un ejercicio de individualismo […] Los hechos de armas de los caballeros andantes suponen la negación del concepto militar de táctica, a la que se opone diametralmente el concepto de aventura, que es el que rige sus acciones… mientras que la táctica es organizada, la aventura

> –¡Cuerpo de tal!–dijo a esta sazón don Quijote–. ¿Hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco? Estenme vuestras mercedes atentos y vayan conmigo. ¿Por ventura es cosa nueva deshacer un solo caballero andante un ejército de docientos mil hombres, como si todos juntos tuvieran una sola garganta o fueran hechos de alfenique? Si no, díganme cuántas historias están llenas destas maravillas. ¡Había, en hora mala para mí, que no quiero decir para otro, de vivir hoy el famoso don Belianís o alguno de los del inumerable linaje de Amadís de Gaula! Que si alguno destos hoy viviera y con el Turco se afrontara, a fe que no le arrendara la ganancia. Pero Dios mirará por su pueblo y deparará alguno que, si no tan bravo como los pasados andantes caballeros, a lo menos no les será inferior en el ánimo; y Dios me entiende, y no digo más (*Quijote*, II, 1).

Porque «Don Quijote hace de su pretendida identidad caballeresca, alzada sobre el hábil pilar de la literatura, un ejercicio de incansable milicia. Muy lejos de la regalada y ociosa vida de la 'récreantisse' a la que a veces se entregaban algunos caballeros débiles de carácter»[25], o «cortesanos». En este sentido, concuerda con Palacios Rubios[26], que marca los límites de la virtud militar y, en consecuencia, cívica, teniendo en cuenta que el civismo se asienta en la justicia:

> Para que el acto del esfuerzo se diga virtuoso, y el que lo hace esforzado, conviene que sea sobre cosa justa y se haga justamente, que si la cosa es injusta o se hace injustamente, aunque el haga a favor de la república y sobre cosa grande, difícile, terrible y peligrosa, no se dirá acto de esfuerzo (*Tractado del esfuerzo bélico heroico*: XIX).

---

es aleatoria, impredecible e incontrolable» (López Navia: 1998: 44). También defiende esa tesis Thompson: 2007: 17-18, al señalar que «la época moderna experimenta una transición, más o menos brusca, en el papel militar de la nobleza, desde las funciones tradicionales […], es decir, la vasallática, la señorial y, últimamente, la social, hacia el elemento estamental, individual y, últimamente, estatal, […] transiciones de caballería a infantería […], de guerreros de momento a soldados profesionales. […] El desajuste entre la mentalidad tradicional y la nueva praxis militar hacía preciso el re-ennoblecimiento de la milicia».

[25] López Navia: 1998: 43.

[26] Del concepto de «esfuerzo» en Palacios Rubios, referido a Cervantes, ya se ocupó Maravall (1948: 155-158), especialmente cuando rechaza las armas de fuego, que don Quijote denuesta «porque él no busca en la pelea un fin del Estado, ni un resultado técnico-militar, sino un ideal humano, moral: el esfuerzo y la virtud como valores individuales de su persona […] La inclinación natural no tiene mérito; "empero la inclinación habitual, solamente, inclina al hombre a ponerse en cosas arduas, grandes, difíciles y peligrosas, moderada y justamente, conforme a la razón ordenada y reglada"». Más abajo señala que «los tres pilares, según Palacios Rubios, del ideal del caballero esforzado son libre voluntad, reiteración y razón […] y más de una vez don Quijote declara que no sigue sino su libre voluntad al elegir su espinosa carrera» (158). Ver Rodríguez Velasco: 2008.

La equivalencia entre disciplina militar, o milicia, y caballería fue recurrente, como se constata en la versión castellana que del concepto *militaris disciplina*, del *De convenientia militaris disciplinae cum christiana religione dialogus qui inscribitur Democrates* (1535), de Ginés de Sepúlveda, hace Antonio Barba, en 1541: «estado de la caballería». Pero Ginés con su *Democrates* quería responder a la supuesta crítica de Maquiavelo a la religión cristiana, señalando, como Palacios Rubios, García de Padilla, Valderas, Nieremberg y tantos otros que el imperativo categórico de la guerra es la justicia, o sea, la guerra siempre debe ser justa. En este punto están de acuerdo la mayoría de tratadistas, porque

> no hay cosa más abominable ni tan dañosa al humano linaje que el pelear y la guerra, cuando no es encaminado en la obediencia de la razón ni guiada por autoridad y justicia, y de una manera pelea una bestia fiera muy diferenciada de la que el hombre que es bueno deber pelear. Y ¿qué tiene que ver la rabia muda de un bruto con un ánimo de un varón y con un corazón cristiano tan firme y constante que no se somete a cosa criada, sino a la razón sola o voluntad de Dios? (Fortún García de Ercilla, *Tratado de la guerra y el duelo*, 2r.)

Semejantes pareceres muestran otros tratadistas de principios del siglo XVI, como Francisco Arias de Valderas en su *Libellus de belli iustitia iniustitiave* (1533), o Diego de Montes, *Instrucción y regimiento de guerra* (1537) [27].

Los principios caballerescos, defendidos por Palacios Rubios y los demás «por sí solos, no permiten alcanzar la victoria. La estimación de la disciplina que se generaliza en el siglo XVI se puede contemplar como una muestra de la imposición de la monarquía, es decir, del Estado, sobre la aristocracia» [28]. Y de la disciplina, entendida, «desde la aparición inicial del espíritu moderno, como causa decisiva del éxito en las empresas militares», escribirán Londoño, Marcos de Isaba, Francisco Valdés, Mosquera de Figueroa, Aytona y otros muchos; entre los primeros, Alonso de Palencia en su *Tratado de la perfección del triunfo militar*; para quien no bastaba «el mero ejercicio de las armas al que el caballero medieval se dedicaba exclusivamente»[29]. En el polo opuesto, Marcos de Isaba, para quien no basta el atrevimiento individual, ni «la muchedumbre de gente atrevida y sin obediencia es al que alcanza las victorias», sino «un número mediano de gente guarnecido en virtud, obedientísimo y doctrinado» (Isaba: 1594: 16-17).

---

[27] Véase simplemente Gómez Castrillo: 2002: 34-38 y otras.

[28] Castillo Cáceres: 2007: 319. Ver Campillo: 1986: 17-20. El espíritu de la caballería, con todo, «aún seguía vivo en unas instituciones: las órdenes militares» (Fernández Izquierdo: 2005: 190).

[29] Las citas entrecomilladas son de Maravall: 1948: 50.

Aun sin renunciar al esfuerzo individual, y a veces indisciplinado, de la caballería, don Quijote también defiende la milicia como la mayoría de los citados; especialmente con la participación de soldados aventajados, como lo fue el propio Cervantes[30], siempre que sus «ventajas» ('prebendas, sobresueldos', pero también 'reconocimientos honoríficos' y 'categorías militares')[31], hubieran sido honrosamente ganadas:

> Cuando el Rey daba pagas ventajadas a los buenos, muchos hidalgos pobres, que en sus tierras no podía sustentar la calidad de sus pasados, por no ver delante de sí a otros no tales como ellos, la venían a sustentar a la guerra. Éstos sembraban en el campo tanta virtud, que los que de su condición no eran como ellos, por competir con ellos procuraban parecerles, y movidos todos de una emulación virtuosa, los unos a porfía de los otros, cada día obraban más virtuosamente (Núñez de Alba: 1552: 7).

Don Quijote es uno de esos «hidalgos pobres», quizá descendiente de un caballero cuantioso, receptores de las «pagas ventajadas». No sólo ellos merecen las ventajas; Salazar va más allá, propugnando que se les den a los soldados

> crecidas ventajas, grandes entretenimientos y gruesas pensiones, y los hábitos y encomiendas de tantas y tan ilustres órdenes militares, cuales son las de Alcántara, Calatrava, Santiago, Cristus Avis y Montesa, que para este efecto instituyeron diversos reyes de España, con que se animan los españoles a emprender cada día imposibles y heroicas empresas, premios realmente proporcionados para gente tan noble como de ordinario sigue la guerra de España (Salazar: 2000: 164).

Se trata de crear una milicia compatible con la caballería por la virtud, porque

> sin dubda ninguna se debe más estimar aquel que, siendo de oscura sangre, abrazándose con la virtud, quiere dar principio a su linaje con su valor y esfuerzo […], y por esto dice Séneca [*Epis*., XLV] que aquel es generoso a quien la naturaleza formó y compuso de noble y virtuosa sangre y humor, de que se anima e ayuda a serlo (García de Palacio: 1583: fol. 38r.).

---

[30] Desde 1572, al decir de Cuenca: 2009: 211; lo confirma Belloso: 2015; complétese con Maravall: 1948: 141-142, que lo ilustra con Núñez de Alba; Ramos Oliver: 2015 y, especialmente, con Wohlfeil: 2004: 199-201 y con Aranda: 2005: 422-423.

[31] Señala Pellicer en su edición del *Quijote* (II, 24, n. 11, p. 438) que la ventaja era «el sueldo o pensión que, además del pre, se daba al soldado de algunas circunstancias y distinción en la milicia de aquel tiempo en que no había cadetes y se llamaban soldados aventajados». Quatrefages: 1979: 180-183 distingue tres tipos de ventajas: la inherente a la función (coselete, arcabucero, mosquetero, tambor…), la ordinaria (una «prima de antigüedad adjudicada a la unidad y no a la persona») y el tercer tipo, que era «una simple recompensa por buenos y leales servicios» y era particular. Véanse también Parker: 1976: 77-80 y Thompson: 2007: 16-17.

También compatible con la honra y la nobleza, adornada con la que Jiménez de Urrea llama «nobleza política», la cuarta:

> La cuarta clase de nobleza es la política […] y es la que gana el hombre por virtud propia. De ésta han escrito los filósofos y oradores más principales, y dicen que es mayor nobleza mostrarse digno de honra por la propia virtud que no por la de los antepasados. […] Así que más noble es el que sale de lugar oscuro y lo hace claro que el que sale del claro y lo hade oscuro. Y por esto los filósofos y oradores llamaban nobles a los que acostumbraban y mantenían la gentileza de caballería y honra del caballero que con su propia virtud se hacían claros y famosos. […] Y un soldado, nacido en oscura parte, si es virtuoso y mantiene la gentileza de caballería y la honra del caballero, se puede llamar noble (1992: 210)[32].

En este contexto, vemos, sólo considera nobleza a la civil, que él llama «política», o sea, la que dimana de la virtud, que identifica con el esfuerzo[33], y que resulta ser el distintivo de la dignidad personal, que es la que lleva al hombre a levantarse por encima de las circunstancias y superar las condiciones (sociales o económicas) en que la fortuna le ha colocado. Pero sin llegar a la definición de Martín de Eguiluz:

> todo español que asentare su plaza de soldado para servir a Su Majestad en los libros y listas de su real sueldo es su criado desde aquella hora y punto, hasta ser licenciado de su superior y ser borrado de tal lista, sin que haga ningún otro juramento (2001: 59).

Este prurito civilnobiliario es el que hace que don Quijote sienta sincera admiración por el cautivo de la Primera parte (I, 39-41), o sea, por el soldado que participa, a lo largo de veintidós años, en las grandes campañas militares y navales en una guerra para salvar las almas. En la Segunda, admira la resolución del joven recluta que va a la guerra (*Quijote*, II, 24), representante de

[32] La primera es la «nobleza vulgar», que es «una solicitud y entereza en las cosas, tal que a muchos hace parecer que valen más que otros»; la nobleza «moral» consiste en «bondad, modestia y verdad»; la «teológica», en fin, «divina gracia, de la cual todos participamos». En Jiménez de Urrea polemizan dos interlocutores: uno representa «la vieja mentalidad caballeresca y el otro la del nuevo militar disciplinado, típico del moderno régimen estatal» (Maravall: 1948: 45). Para el marqués de Aytona, ambas mentalidades deberían ser compatibles, porque «mal podrá conservar la milicia su estimación antigua, siendo tan pocos lo que quieren ir a la guerra», siendo «la estimación de vida a lo militar la suma de todo, pues la conservación, restauración y aumento de todas las provincias, reinos y monarquías está en las armas» (2008: 101 y 105).

[33] «Sin duda ninguna se debe más estimar aquel que, siendo de oscura sangre, abrazándose con la virtud, quiere dar principio a su linaje con su valor y esfuerzo» (García de Palacio: 1583: fol. 38r.).

la multitud de menesterosos (comúnmente llamados con el italianismo «bisoños») que salían de los pueblos de Castilla para reforzar los tercios, desanimados y diezmados por las constantes pérdidas humanas[34], que tan bien pintó Diego Núñez de Alba en la obra citada. La historia de ese pajecito que va a la guerra, sin ventajas, es un claro síntoma del fracaso militar de España en el siglo XVII, que va unido al de la nobleza como recurso militar, pues fracasó «el intento aristocrático de estamentalizar la milicia y de transformarla en instrumento de sus intereses políticos y económicos»[35]. Se dio un auténtico «conflicto entre la nobleza que trataba de subordinar la jerarquía militar, y entonces toda la institución militar, a la jerarquía social, y la corona que intentaba elevar el ejército, como institución estatal, por encima del orden social, haciendo pasar a la nobleza por la disciplina de la aprobación profesional y por las reglas, cofradías, academias, colegios, instituciones de cadetes y otros institutos para la formación militar»[36].

En claro contraste con la indisciplina de ciertos caballeros cortesanos, con tanta determinación anda el «mancebo» del *Quijote*, que no se inmuta al cruzarse con don Quijote, Sancho y el primo, sino que sigue «cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino»:

> A la guerra me lleva
> mi necesidad,
> si tuviera dineros,
> no fuera, en verdad.

Precisamente ese anhelo de alistarse y el desinterés del paje por el grupo es uno de los rasgos más singulares del episodio, pues no reacciona de ningún modo ante la extravagante figura del caballero: ni se admira ni se apiada ni muestra

[34] «Fue hacia 1598, al subir al trono Felipe III, cuando se empezó a sospechar que solamente el dinero podría sostener el entusiasmo y la calidad de unos soldados que durante esa centuria habían vencido tanto en la abundancia como en la penuria» (Borreguero: 2006: 451). Para la movilización y reclutamiento, véase Parker: 1976: 61-87; en general, Quatrefages: 1979, Thompson: 1981: 129-181 y 2003, Hale: 1990: 85-142 y Albi 1999: 14-16.

[35] Thompson: 2006: 34; mientras que la Corona buscaba «la estamentalización del ejército no sólo para fines militares, sino como medio de disciplina social, de 'domesticación' y de ennoblecimiento, su fin, la recreación de una nobleza de servicio en la que 'el ser soldado miliciano fuese acto de honor y conforme a la nobleza', y la nueva ética militar de orden y obediencia fuese también la misma ética de la nobleza civil: en fin, que la jerarquía militar se impusiese sobre la jerarquía social, y no al revés. […] La resolución de la monarquía absoluta no era la alternativa ejército o nobleza, sino, en vez de una aristocracia militarizada, tener un ejército de nobles, oficiales por supuesto, pero sujetos a las instituciones, ordenanzas y ética militares, y esto se producía por la individuación de la participación noble, de acuerdo con la tendencia absolutista universal de atomizar los históricos cuerpos sociales en sujetos independientes y, por eso, dependientes» (Thompson: 2006: 35).

[36] Thompson: 2006: 23.

interés ni se ríe de él; se limita a seguir su camino. Ni don Quijote, a su vez, fantasea sobre su condición ni le trata como si fuera un personaje novelesco:

> El primero que le habló fue don Quijote, diciéndole:
> –Muy a la ligera camina vuesa merced, señor galán. Y ¿adónde bueno?, sepamos, si es que gusta decirlo. A lo que el mozo respondió:
> –El caminar tan a la ligera lo causa el calor y la pobreza, y el adónde voy es a la guerra.
> –¿Cómo la pobreza? –preguntó don Quijote– Que por el calor bien puede ser.
> –Señor –replicó el mancebo–, yo llevo en este envoltorio unos greguescos de terciopelo, compañeros de esta ropilla: si los gasto en el camino, no me podré honrar con ellos en la ciudad, y no tengo con que comprar otros; y así por esto como por orearme voy desta manera hasta alcanzar unas compañías de infantería que no están doce leguas de aquí, donde asentaré mi plaza. [...] Y más quiero tener por amo y por señor al Rey, y servirle en la guerra, que no a un pelón en la corte.
> –¿Y lleva vuesa merced alguna ventaja por ventura? –preguntó el primo.
> –Si yo hubiera servido a algún grande de España o algún principal personaje –respondió el mozo–, a buen seguro que yo la llevara; [...] pero yo, desventurado, serví siempre a catarriberas y a gente advenediza, [...] y sería tenido a milagro que un paje aventurero alcanzase alguna siquiera razonable ventura (*Quijote*, II, 24).

No lleva ninguna «ventaja», como tampoco la tiene su interlocutor, un «hidalgo pobre» de los de Núñez de Alba, a los que ya no se dan ventajas, porque las acaparan los caballeros cortesanos o los «criados» a los que mueve únicamente el interés. Esa falta de ventajas acomuna al potencial soldado y a don Quijote, que parecen compartir la misma incertidumbre sobre su futuro[37]. Éste acaba de sufrir el decepcionante descenso a la cueva de Montesinos y de oír cómo Durandarte, desengañándolo, le confirma la inutilidad de la caballería; aquél no ha encontrado ningún señor digno ni tiene ninguna «ventaja»; por eso se quiere alistar:

> –Y dígame por su vida, amigo –preguntó don Quijote–, ¿es posible que en los años que sirvió no ha podido alcanzar alguna librea?
> –Dos me han dado –respondió el paje–, pero así como el que se sale de alguna religión antes de profesar le quitan el hábito y le vuelven sus vestidos, así me volvían a mí los míos mis amos, que, acabados los negocios a que venían a la corte, se volvían a sus casas y recogían las libreas que por sola ostentación habían dado.

[37] Tanto es así, que Fernández: 1999: 97-98 cree que el paje es un homenaje que se hace Cervantes a sí mismo, evocando en él su propia juventud; lo remata indicando que es el único pasaje en que don Quijote adopta «una postura de un realismo abrumador», como si reconociese la severa necesidad y angustia que embarga al joven.

> –Notable espilorchería, como dice el italiano –dijo don Quijote–. Pero, con todo eso, tenga a felice ventura el haber salido de la corte con tan buena intención como lleva, porque no hay otra cosa en la tierra más honrada ni de más provecho que servir a Dios, primeramente, y luego a su rey y señor natural, especialmente en el ejercicio de las armas, por las cuales se alcanzan, si no más riquezas, a lo menos más honra que por las letras, como yo tengo dicho muchas veces; que puesto que han fundado más mayorazgos las letras que las armas, todavía llevan un no sé qué los de las armas a los de las letras, con un sí sé qué de esplendor que se halla en ellos, que los aventaja a todos (*Quijote*, II, 24).

El paje ha comparado su pasado con el de un religioso sin hábito o con hábito prestado; su futuro de soldado también lo imagina *more* religioso, al igual que don Quijote, que le habla con una franqueza y solidaridad propias de compañero de infortunios, con un pragmatismo y una experiencia que en esta ocasión se sobrepone a las lecturas:

> Y esto que ahora le quiero decir llévelo en la memoria, que le será de mucho provecho y alivio en sus trabajos: y es que aparte la imaginación de los sucesos adversos que le podrán venir, que el peor de todos es la muerte, y como ésta sea buena, el mejor de todos es el morir. [...] Que puesto caso que os maten en la primera facción y refriega [...] ¿qué importa? Todo es morir, y acabose la obra; y según Terencio más bien parece el soldado muerto en la batalla que vivo y salvo en la huida. [...] Y por ahora no os quiero decir más, sino que subáis a las ancas deste mi caballo hasta la venta, y allí cenaréis conmigo, y por la mañana seguiréis el camino, que os le dé Dios tan bueno como vuestros deseos merecen (*Quijote*, II, 24).

Evidentemente, don Quijote se identifica en seguida con el joven soldado, pues reconoce en él el germen de una vocación común y apela, tácitamente, a una fraternidad de armas, que antepone la identidad de las funciones a las diferencias de clase o condición. También por eso le aprecia don Quijote y porque es un digno representante de la milicia más humilde, la de los infantes[38], y entre

[38] Gonzalo Fernández de Córdoba fue quien impuso el poder de los tercios de infantería, lo que, «entre otras cosas, supone la ruptura de la identificación entre la nobleza y la caballería: ahora un infante puede valer tanto como un caballero […] y puede ascender por sus propios méritos desde lo más bajo de la escala social y militar. Pero, además, esta revolución en las artes de la guerra lleva consigo la desaparición del individualismo, un tanto anárquico, del caballero medieval, y la sustitución por la disciplina y orden de los ejercicios modernos» (Introducción de Ynduráin a Urrea: 1992: 15). Remacha Quatrefages: 1996: 332 que «el signo trascendental de la evolución en curso fue la aparición de la infantería»; se refiere a la revolución militar que se inició una vez finalizada la guerra de Granada; en 1535 se llegó al «apogeo militar del reinado del Emperador, en especial, la anexión del estado de Milán» (Quatrefages: 1996: 313), lo que se concretó con la ordenanza de Génova (1536),

éstos, los propios, «que son los mejores», al decir de Mártir Rizo (1626: 90)[39]. Le invita a subir al caballo (nunca antes lo había hecho con nadie) como hizo Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, camino de Cerignola, que rogó a sus caballeros que subiesen a un soldado a la grupa, dando él mismo ejemplo al acomodar en la suya a un lansquenete (Giovio: 1931: 111); análogo proceder se dará en el Garigliano (Pérez del Pulgar: 1559: 105) y en otras campañas posteriores[40]. Y como destacan una y otra vez los cronistas y tratadistas, el honor que alcanzan los infantes por su valentía favorece su rápido «anoblissement»:

> En el hombre no se mira tanto la nobleza suya y alto nascimento como la natural virtud que en él se puede hallar, y que esta virtud no es cosa que se pueda ganar de los pasados como la nobleza; antes se gana con hacer tan señaladas cosas de sus personas que verdaderamente puedan ser loadas, no por ser nobles por nobleza ganadas de sus pasados, sino por nobleza ganada por su propia virtud, fortaleza, ánimo y corazón (Pérez de Pulgar: 1559: 48).

Don Quijote también se solidariza con el paje porque él mismo, además, es uno de aquellos «hidalgos pobres» que el citado Núñez de Alba trae como ejemplos, que fueron, «hélas!», de virtud militar, de civismo y pundo-

---

donde figura por primera vez la voz «tercio», resultado de la división en tres partes del ejército de Italia. Cardini: 1995: 84 recuerda que «la vera protagonista del rinovamento militare del Cinquecento fu proprio la fanteria», porque «l'avvento delle fanterie e delle armi da fuoco aveva fatto definitivamente perdere alla cavalleria la sua fama d'invincibilità» (108). Véase también White: 1998.

[39] Reconoce que le debe a Maquiavelo la división de las armas en «mercenarias, auxiliares, mixtas o de soldados vasallos propios»; son los mejores porque a éstos no sólo les mueve el interés, sino también «la fe con que están obligados a su príncipe» y les anima combatir por su patria, mujeres e hijos, y por su honra. En el capítulo XIX («De la milicia») declara solemnemente que «la conservación del Estado de un príncipe consiste en buenas leyes y buenas armas, y donde éstas faltan no es posible que sea durable el imperio; aquéllas son las que a los súbditos los hacen vivir conforme la razón y éstas las que las defienden, y porque donde hay buena milicia se presume habrá buenas leyes» (89). Sobre la alta consideración que tenía en la época la carrera de las armas, Puddu: 1984: 10 y 185, Castillo Cáceres: 2007: 337-338.

[40] «En el plano estrictamente militar, la relación particular de los infantes españoles con los caballeros pone de manifiesto la movilidad y adecuación de estos combatientes, pero reviste además una importancia aún mayor para la historia social»; se aprecia una forma de «promoción social implícita en la iniciativa del capitán andaluz, pero más notable todavía, si se tiene en cuenta que el caballero aristocrático se formaba desde su primera infancia en las difíciles artes marciales propias de su condición, resulta el hecho de que los infantes plebeyos, apenas se montan al caballo, son capaces de hacer frente a la temible *gendarmerie* francesa, asestando un durísimo golpe al orgullo de quien era caballero por derecho de nacimiento» (Puddu: 1984: 72-73).

nor[41]. Porque, además de los infantes, todos los capitanes procuraban alistar a un buen número de hidalgos, los «particulares», que servirían en su compañía como soldados rasos y ofrecían «ventajas» a cuantos accediesen a ello. La mayoría de jefes militares concedían la máxima importancia a estos caballeros (fueran de cuantía o no) que se enrolaban en sus filas. El duque de Alba, por ejemplo, estaba encantado con este tipo voluntarios en la infantería española que condujo a los Países Bajos en 1567, porque

> gente de esta cualidad es la que da la victoria en las facciones y con la que el general pone en la gente la disciplina que conviene, y en nuestra nación ninguna cosa importa tanto como introducir caballeros y gente de bien en la infantería y no dejalla toda en poder de labradores y lacayos, […] gente de esta cualidad es la que da la victoria en las faciones (Álvarez de Toledo: 1952: I, 526).

Hidalgos como Alonso Quijano, mezclados con «labradores y lacayos», les irían pintiparados para tal fin: es exactamente la situación que nos describe Cervantes en este capítulo[42]. Máxime porque el servicio voluntario en la infantería fue muy apetecido por la pequeña nobleza española[43], porque muchos hidalgos procuraban alcanzar un puesto de mando, y su presencia, como señala el duque de Alba, contribuía a mantener la moral y la disciplina de la tropa, además de frenar la posible insubordinación[44]. En aquella edad de oro de las «ventajas»,

> vieras tratar los soldados unos con otros con tanta crianza, con tanto comedimiento, […] que era la milicia una corte disfrazada. […] Pudiérase entonces con propio nombre llamar el campo una ciudad, porque no podía una república ser más bien concertada (Núñez de Alba: 1552: 8).

---

[41] Maravall: 1948: 161-162 incluso señala a este respecto la relevancia simbólica del nombre: «¿Cuál va a ser su nuevo nombre? Sencillamente éste: quijote», porque el «quijote … pertenece a las armas que responden al esfuerzo personal. Don Quijote se rehace internamente y, claro está, socialmente a la par, por el uso habitual de las armas antiguas. Y por eso escoge llamarse a sí mismo la palabra con que se designa una de las piezas del viejo y para él glorioso arnés».

[42] A pesar del escepticismo de Spini: 1965: II, 561: «i cavalieri si battono sul serio, perché sanno di avere qualcosa da perderé […] e perché sono sostenuti dalla convinzione di lottare per un ordine sociale, che è il loro proprio […] e la soldadesca plebea, che dovrebbe dare la vita per i segnori no ha né interesse né entusiasmo nella partita».

[43] Quatrefages: 1979: 295, citando a Sancho de Londoño, que habla de la «mucha nobleza y gente particular que entre la infantería española suele haber», señala: «considerando los diez primeros años de la guerra de Flandes, es posible aún contestar globalmente: la infantería española se reclutaba en su mayoría entre la nobleza y los hidalgos»; lo contradice Thompson 2003: 32, pues «entre los 2.172 hombres reclutados en Castilla […] en 1587, sólo se alistaron trece dones, de los cuales solamente tres eran hijos de dones».

[44] Esta «nueva praxis militar hacía preciso el re-ennoblecimiento de la milicia, […] tanto por su profesionalización como por su estamentalización» (Thompson: 2007: 18).

Aquel concierto militar se vino abajo cuando «comenzáronse algunos criados de señores a aprovechar de letras mensajeras y las ventajas que el Rey pagaba», de modo que ya no se iba a la guerra para «ganar honra en ella, sino para recoger algún dinero con que volverse a sus casas» (Núñez de Alba: 1552: 8)[45]. Las «ventajas» que tenían los hidalgos «andantes» las pasaron a tener los cortesanos, soldados ventajistas (nunca mejor dicho) más que «aventajados». Como aquellos «criados de señores» puestos a soldados ganaban dinero con poco esfuerzo y muchas veces a resguardo, estos hidalgos «comenzaron a apocar el campo, porque vivían conforme a su desiño, y como el interés sea tan codicioso, hallaron muchos que los imitasen»; hasta tal punto,

> que quitó en esto el Rey las ventajas y comenzaron a pasar barcadas de España de mozos de espuelas y de caballos, y oficiales y pastores, y cada uno vive conforme a su condición (Núñez de Alba: 1552: 9).

En una de esas «barcadas» irá el «bisoño» del *Quijote*,[46] justamente afanoso de buscar la recompensa, no la ilícita avidez de riquezas. Un afán que defiende una y otra vez Núñez de Alba, porque está convencido de que la decadencia de la milicia se debe especialmente a la desaparición de la costumbre de premiar las acciones valerosas, a que no se conceden «ventajas» a los buenos soldados o a los hidalgos, definitivamente empobrecidos. Los serviles «criados de señores» han suplantado a la verdadera nobleza, humillando a los soldados y a los «hidalgos pobres», en vez de tratarlos como miembros de pleno derecho de la misma corporación.

Núñez de Alba contrapone, por lo mismo, el mundo de los soldados, la milicia efectiva, y el de los funcionarios de la administración militar. La irritación de Milicio está justificada:

> MILICIO. ¿No quieres que me apasione? Que, habiendo venido sin necesidad de tan poco interés, por me augmentar en nobleza, a la guerra, no pagando pecho en mi tierra, lo pagase yo y todos los otros soldados sobre cuanto comíamos en el campo, y que los que son la causa dello demanden al Rey mercedes, sobre haberse enriquecido en nuestro perjuicio (1552: 26).

---

[45] «A medida que los grandes y pequeños nobles se trasladaban a la Corte, eran seguidos por miles de personas que ocupaban o aspiraban a ocupar un lugar a su servicio» (ver Elliott: 1965: 342).

[46] La juventud de los soldados no era un factor desdeñable en su reclutamiento, porque, además, la «fuerte homogeneidad generacional, con tres cuartos de los soldados no excediendo 25 años de edad, tenía que ser un facto importante en la cohesión y el funcionamiento de las tropas: sentimiento de camaradería de un lado, elemento de temeridad y de indisciplina de otro, contrarrestado por el salto generacional ente bisoño y capitán, cuyas edades variaban entre los 30 y los 50 años, relación casi paternal y fortalecimiento de la jerarquía profesional militar» (Thompson: 2003: 35).

Conforme avanza el diálogo, aparecen tres caminantes y, curiosamente, el oficial de infantería, el de más alta graduación, y también el más noble y virtuoso, es el único que recorre a pie el largo camino hasta Alemania, mientras que un inmoral barrachel y un funcionario cobarde van con sus respectivos caballos.

El interlocutor de Milicio es el bisoño Cliterio; muy parecido al que perfila Cervantes en II, 24 como ejemplo del servicio a la república o al rey, como forma de promoción social y de alcanzar la «nobleza política», que ya se plantea en la Primera parte (I, 39), cuando el cautivo afirma que «iglesia o mar o casa real» (o sea, la carrera eclesiástica, el ejército o la navegación y el alto funcionariado) son los oficios más codiciados en el Siglo de Oro y los únicos que la opinión pública consideraba dignos, al no implicar ninguno de ellos el reconocimiento de otra autoridad que no fuera Dios o el Rey[47]. Con todo, los oficios estatales se anteponen siempre a la condición eclesiástica y a los viajes y al comercio con ultramar; mientras que el servicio armado del rey goza de un prestigio muy superior al que se adquiere en las filas de la burocracia; por eso cree el potencial soldado leonés que «más vale migaja de rey que merced de señor» (I, 39); semejantes razones aduce el paje en el *Quijote*, II, 24. Por eso mismo la milicia permite alcanzar distinción incluso al más humilde de los plebeyos, pues por medio de las armas «pueden hacerse también famosos hombres de oscuro linaje» (*Las dos doncellas*).

El mismo Cervantes estaba convencido de que las armas ennoblecen, y viceversa, que la nobleza debía formar parte de la milicia, porque una de las «excelencias de España» (al decir de López Madera) «era, sin duda, su nobleza, dedicada desde tiempo inmemorial al servicio público con la espada en la mano»; entre otras causas, porque «los pilares de la monarquía estaban anclados en la fuerza militar» y «la nobleza española encontraba su razón de ser en la dedicación a las armas»[48]. Era una creencia que ocupaba un lugar de primera importancia en el ideario español de aquellos años: basta ver, además de López Madera, los libros de López de Montoya, García de Palacio, Urrea, Eguiluz, Isaba, Lechuga, Funes, Verdugo o Londoño, entre muchos otros. Desde aquella convicción cervantina, y superando ya la dialéctica entre

[47] Domínguez Ortiz (2004: CV) señala que eran los medios de ascenso social para «los que no tenían dinero para comprar señoríos o altos cargos»; matiza, con todo, el segundo término: «mar es ambiguo: lo mismo puede indicar la alta mercadería..., como a los armadores de buques, mercantes o de guerra y a los altos cargos de las flotas y galeones», sin excluir a «muchos marinos cántabros y vascos que se enriquecieron con la arriesgada profesión del corso marítimo, admitida y regulada por las leyes».

[48] Carrasco 2006: 14-16. Por lo mismo, «no se puede desligar el fracaso militar de España en el siglo XVII del de la nobleza como recurso militar. Este fracaso presuponía el del intento aristocrático de estamentalizar la milicia y de transformarla en instrumento de sus intereses políticos y económicos» (Thompson: 2007: 34).

nobleza heredada y adquirida o virtuosa, don Quijote se debate entre el *ordo amoris* y el *ordo civilis*, o sea, entre la caballería (perdida o pasada) y la milicia (presente y futura) que representa el paje que va a la guerra; entre la idea de esfuerzo individual al servicio, prioritariamente, de Dios y de la *communitas*, y la disciplina «republicana» al servicio de la *civitas*.

GUILLERMO SERÉS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

BIBLIOGRAFÍA

ALBI DE LA CUESTA, Julio. (1999) *De Pavía a Rocroi. Los Tercios de Infantería Española en los Siglos XVI y XVII*. Madrid. Balkan.

ALONSO GARCÍA, David. (2007) «Guerra, hacienda y política. Las finanzas militares en los inicios de la Edad Moderna». *Los nervios de la guerra. Estudios sociales sobre el ejército de la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)*. A. Jiménez Estrella y F. Andújar Castillo (Eds.). Granada. Comares. 37-57.

ÁLVAREZ DE TOLEDO. (1952) Fernando, duque de Alba. *Epistolario del III duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo*. Madrid. Diana.

ARANDA PÉREZ, Francisco José. (2005) «Política, guerra o *razón de Estado militar* en la España del Barroco». *La Monarquía Hispánica en tiempos del «Quijote»*. Porfirio Sanz Camañes (Coord.). Madrid. Sílex. 401-432.

ARIAS DE VALDERAS, Francisco. (1932) *De la guerra y de su justicia e injusticia* [1533]. Traductor Laureano Sánchez Gallego. Madrid. Asociación Francisco de Vitoria.

AYALA, Baltasar. (1648) *De iure et officiis bellicis ac disciplina militari libri III* [1582]. Lovaina. Ioannis Vryenborch.

AYTONA, Marqués de. (2008) *Discurso militar*. Edición Eduardo de Mesa Gallego. Madrid. Ministerio de Defensa.

BELLOSO MARTÍN, Carlos. (2015) «Miguel de Cervantes, soldado de infantería española». *Revista de Historia Militar*. 112. 139-154.

BODEI, Remo. (1991) «*Ordo amoris*». *Conflitti terreni e felicità celeste*. Bolonia. Il Mulino.

BORREGUERO BELTRÁN, Cristina. (2006) «De la erosión a la extinción de los Tercios españoles». *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa Moderna (1500-1700)*. Enrique García Hernán y Davide Maffi (Eds.). Madrid. Laberinto-Fundación Mapfre-CSIC. 2 vols., I, 445-484.

BOTELLA ORDINAS, Eva. (2000) «Redención de la virtud. La primera traducción castellana del *Arte della guerra* de Mquiavelo». *Espacio, Tiempo y Forma. Hª Moderna*. 13. 183-219.

CAMÓS, Marco Antonio de. (1592) *Microcosmía y gobierno universal del hombre para todos los estados y cualesquiera de ellos*. Barcelona. Pablo Malo.

CAMPILLO, Antonio. (1986) *La fuerza de la razón. Guerra, Estado y ciencia en los tratados militares del Renacimiento, de Maquiavelo a Galileo*. Murcia. Universidad.

CARDINI, Franco. (1995) *Quella antica festa crudele*. Milán. Mondadori.

CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo. (2006) «Guerra y virtud nobiliaria en el Barroco. Las Noblezas de la Monarquía Hispánica frente al fenómeno bélico (1598-1659)». *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica*. II, 135-162.

CASTILLO CÁCERES, Fernando. (2007) *Estudios sobre cultura, guerra y política en la corona de Castilla (siglos XIV-XVII)*. Madrid. CSIC.

CASTRO, Américo. (1972) *El pensamiento de Cervantes* [1925]. Edición A. Castro y J. R. Puértolas, Barcelona-Madrid. Noguer.

CÁTEDRA, Pedro M. (2005) «De la caballería real de Alonso Quijano el bueno al sueño de la caballería de don Quijote», *BRAE*. 85. 157-200.

CERVANTES, Miguel de. (1797-1798) *Don Quijote de la Mancha*. Edición Juan Antonio Pellicer. 5 vols. Madrid, Sancha.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (Dir.). Madrid. RAE-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

CERVANTES, Miguel de. (2001) *Novelas ejemplares*. Edición Jorge García López. Barcelona. Crítica.

CERVANTES, Miguel de. (1986) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid. Castalia.

CHAPARRO, Sandra (2008) «Maquiavelismo y providencialismo: conflicto, estrategia y guerra». *Maquiavelo y España*. J. M. Forte y P. López Álvarez (Eds.). Madrid. Biblioteca Nueva. 135-147.

CHITTOLINI, Giorgio. (2004) «Il "militare" tra tardo Medioevo e prima età moderna». *Militari e società civile nell'Europa dell'età moderna (secoli XVI-XVII)*. Bolonia. Il Mulino. 53-102.

CUENCA, Luis Alberto de. (2009) «Las armas y las letras». *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago, A. Madroñal y C. Menéndez Onrubia (Eds.). Madrid. CSIC. 203-216.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. (2015) «La España del *Quijote*». En Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. XCV-CXIV.

EGUILUZ, Martín de. (2001) *Milicia, discurso y regla militar* [1592]. Edición Francisco Andújar, Madrid. Ministerio de Defensa.

ELLIOTT, John H. (1965) *La España imperial. 1496-1716*. Barcelona. Vicens-Vives.

ERASMO DE ROTTERDAM. (2011) *Institutio principis christiani*. Edición Enrico Cerasi y Stefania Salvadori. *Scritti teologici e politici*. Milán. Bompiani.

ESPINO LÓPEZ, Antonio. (2001) *Guerra y cultura en la época moderna*. Madrid. Ministerio de Defensa.

FERNÁNDEZ, Jaime, S. J. (1999) «La admiración en el *Quijote* y el enigma del paje soldado». *Cervantes*. 19. 96-112.

FERNÁNDEZ ALBADALEJO, Pablo. (1997) «Católicos antes que ciudadanos: gestación de una "política española" en los comienzos de la Edad Moderna». *Imágenes de la diversidad. El mundo urbano en la corona de Castilla (s. XVI-XVIII)*. José Ignacio Fortea Pérez (Ed.). Santander. Universidad de Cantabria. 103-127.

FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco. (2005) «Honra y prestigio por la gracia del rey de España: los caballeros de hábito militar en el inicio del reinado del tercer Felipe». *La Monarquía Hispánica en tiempos del «Quijote»*. 189-228.

FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, José Antonio. (1986) *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales.

GARCÍA DE ERCILLA, Fortún. (ca. 1530) *Tratado de la guerra y el duelo*. BNE ms. 943.

GARCÍA DE PALACIO, Diego. (1583) *Diálogos militares*. México. Pedro de Ocharte.

GIOVIO, Paolo. (1931) *Le vite del Gran Capitano e del marchese de Pescara*. Traductor Lodovico Domenichi. Bari. Laterza.

GÓMEZ CASTRILLO, Ricardo. (2002) *El arte militar en la España del siglo XVI*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense. [http://eprints.ucm.es/2450/1/AH0031001.pdf]

GÓMEZ MORENO, Ángel. (2005) «La literatura militar en la poética del *Quijote*». *Literatura, imágenes y milicia en la tercera salida de Don Quijote*. Fernando Castillo Cáceres (Coord..). Madrid. Ministerio de Defensa. 13-35.

HALE, J. R. (1990) *Guerra y sociedad en la Europa del Renacimiento. 1450-1620*. Madrid, Ministerio de Defensa.

ISABA, Marcos de. (1594) *Cuerpo enfermo de la milicia española*. Madrid. Guillermo Druy.

JIMÉNEZ DE URREA, Jerónimo. (1992) *Diálogo de la verdadera honra militar* [1566]. Edición Domingo Ynduráin. Madrid. Ministerio de Defensa.

KAGAN, Richard L. (2004) *El rey recatado. Felipe II, la historia y los cronistas del rey*. Valladolid. Universidad.

LONDOÑO, Sancho de. (1992) *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado* [1587]. Madrid. Ministerio de Defensa.

LÓPEZ MADERA, Gregorio. (1597) *Excelencias de la monarquía y reino de España*. Valladolid. Diego Fernández de Córdoba.

LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso. (1998) «Don Quijote militar en Cervantes y más allá de Cervantes. El ideal conciliador de las armas y las letras». *Revista de Historia Militar*. 42. 41-58.

LUIS DE GRANADA, Fray. (1989) *Introducción al símbolo de la fe*. Edición José María Balcells. Madrid. Cátedra.

LÓPEZ DE PALACIOS RUBIOS, Juan. (1941) *Tratado del esfuerzo bélico heroico*. [1524]. Edición José Tudela. Madrid. Revista de Occidente.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Dell'arte della guerra*. (1999) *Opere, I*. Edición R. Rinaldi. Turín. UTET. 1215-1482.

MARAVALL, José Antonio. (1948) *Humanismo de las armas en don Quijote*. Madrid. Instituto de Estudios Políticos.

MARIANA, Juan de. (1981) *La dignidad real y la educación del rey* (*De rege et regis institutionis*). Edición Luis Sánchez Agesta. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales.

MÁRTIR RIZO, Juan Pablo. (1626) *Norte de príncipes*. Madrid. Diego Flamenco.

MEROLA, Jerónimo. (1587) República *original sacada del cuerpo humano*. Barcelona. Pedro Malo.

CICMONTES, Diego. (1537) *Instrucción y regimiento de guerra*. Zaragoza. Jorge Coci.

NARDI, Bruno. (1984) *Dante e la cultura medievale*. Roma-Bari. Laterza.

NIEREMBERG. Juan Eusebio de. (1641) *Theopoliticus, sive brevis illucidatio et rationale divinorum operum atque providentia humanorum*. Amberes. Baltasar Moretti.

NÚÑEZ DE ALBA, Diego. (1552) *Diálogos de la vida de soldado*. Salamanca. Andrea de Portonaris.

OLID GUERRERO, Eduardo. (2013) «The Machiavellian In-Betweeness of Cervantes's Elizabeth I», *Cervantes*. 33. 45-80.

OLID GUERRERO, Eduardo. (2015) «En servicio de su rey en la "guerra justa": la segunda parte del *Quijote* leída a través de las ideas de Nicolás Maquiavelo y Francisco Vitoria», *eHumanista/Cervantes*. 4. 356-386.

PALENCIA, Alonso de. (1876) *Tratado de la perfección del triunfo militar* [1469], en *Dos tratados*. Edición A. Fabié. Madrid. Aribau y compañía.

PARKER, Geoffrey. (1976) *El ejército de Flandes y el Camino Español, 1567-1659*. Madrid. Revista de Occidente.

PÉREZ DE OLIVA, Fernán. (1982) *Diálogo de la dignidad del hombre* [1589]. Edición Mª Luisa Cerrón. Madrid. Nacional.

PÉREZ DEL PULGAR, Hernando. (1559) *Crónica llamada de las dos conquistas del reino de Nápoles… con los hechos y hazañas maravillosas que en paz y en guerra hizo el gran Capitán Gonzalo Hernández de Aguilar y de Córdoba*. Zaragoza. Agustín Millán.

PUDDU, Raffaele. (1984) *El soldado gentilhombre*. Barcelona. Argos-Vergara.

QUAGLIONI, Diego. (2004) «La disciplina delle armi tra teologia e diritto. I trattatisti dello "ius militare"». *Militari e società civile nell'Europa dell'Età Moderna (secoli XVI-XVII)*. 447-462.

QUATREFAGES, René. (1979) *Los tercios españoles, 1567-1577*. Madrid. FUE.

QUATREFAGES, René. (1996) *La revolución militar moderna: el crisol español*. Madrid. Ministerio de Defensa.

RAMOS OLIVER, Francisco. (2015) «El servicio de armas en el *Quijote*». *Revista de Historia Militar*. 85-102.

RIBADENEYRA, Pedro de (1952) *El príncipe cristiano*. *Obras escogidas*. Madrid. Atlas (BAE, 60). 449-587.

ROA DÁVILA, Juan. (1970) *De regnorum iustitia o el control democrático* [1591]. Edición Luciano Pereña, Madrid. CSIC.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús. (1996) «*De prudentia, scientia et militia*. Las condiciones de un "humanismo" caballeresco». *Atalaya*. 7. 117-132.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús. (2008) «Esfuerço. La caballería, de estado a oficio (1524-1615)». «*Amadís de Gaula*»*: quinientos años después*. J. M. Lucía Megías y M. C. Marín Pina (Eds.). Alcalá. Centro de Estudios Cervantinos. 661-689.

SALAZAR, Diego de. (2000) *Tratado de re militari* [1536]. Edición Eva Botella Ordina. Madrid. Ministerio de Defensa.

SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José. (2005) «La evolución de la nobleza hispana». *Derecho nobiliario*. Coordinación Carlos Rogel Vide. Madrid. Reus. 7-44.

SEPÚLVEDA, Juan Ginés de. (1541) *Diálogo llamado Demócrates*. Traducción Antonio Barba. Sevilla. Juan Cromemberg.

SERÉS, Guillermo. (2015) «Algunos jóvenes virtuosos en la Segunda parte del *Quijote*: la literatura y la "verdad de la historia"», *eHumanista / Cervantes*. 4. 47-65.

SERVET, Miguel. (2005) *Escritos científicos*, en *Obras completas. III*. Edición Ángel Alcalá. Zaragoza. Universidad de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses.

SETANTÍ, Joaquín. (2006) *Centellas de varios conceptos* [1614]. Edición Emilio Blanco. Palma. Olañeta-Universidad de las Islas Baleares.

SPINI, Giorgio. (1965) *Storia della età moderna*. Turín, Einaudi. 2 vols.

THOMPSON, Irving A. A. (1981) *Guerra y decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620*. Barcelona. Crítica.

THOMPSON, Irving A. A. (2003) «El soldado del Imperio: una aproximación al perfil del recluta español en el Siglo de Oro». *Manuscrits*. 21. 17-38.

THOMPSON, Irving A. A. (2007) «Consideraciones sobre el papel de la nobleza como recurso militar en la España moderna». *Los nervios de la guerra*. 15-35.

VERRIER, Frédérique. (1997) *Les armes de Minerve. L'Humanismoe militaire dans l'Italie dui XVIe siècle*, París. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

WHITE, Lorraine. (1998) «Los tercios en España: el combate». *Studia Historia. Historia Moderna*. 19. 141-167.

WOHLFEIL, Rainer. (2004) «Esercito e società nella prima età moderna (secoli XVI-XVII)». *Militari e società civile nell'Europa dell'età moderna (secoli XVI-XVII)*. 197-209.

Christoph Strosetzki
Don Quijote, la fortaleza y la justicia
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 505-517

DON QUIJOTE, LA FORTALEZA Y LA JUSTICIA

Luchar contra molinos de viento como don Quijote: esta expresión proverbial hace referencia a una lucha infructuosa que concluye con una derrota. ¿Qué sucedería, sin embargo, si don Quijote no cayera derrotado, sino que saliera victorioso? En ese caso, habría librado en efecto al criado del labrador de un castigo inmerecido y liberado a los galeotes encadenados injustamente. Los molinos de viento serían entonces verdaderos gigantes a los que don Quijote habría vencido. Al fin y al cabo, también Hércules había vencido a seres gigantes durante sus doce trabajos. Puede que entonces don Quijote hubiera pasado a vivir en los montes junto con los galeotes liberados y que, en vista de sus buenos actos en pro de los pobres y los oprimidos, se hubiera convertido en el Robin Hood español. Puede que por sus actos heroicos, como anteriormente los del Cid en la Edad Media, se hubiera visto recompensado o que el rey le hubiera regalado una isla en la que él mismo pudiera gobernar. ¿Se habría convertido en dicho caso don Quijote en un buen gobernante o en un tirano? Esta pregunta es menos especulativa de lo que pudiera parecer. En los *Espejos de príncipes*, el buen gobernante se distingue por dejarse guiar por las virtudes cardinales de la prudencia, la moderación, la valentía (*fortitudo*) y la justicia. Puesto que sobre la locura de don Quijote, esto es, la falta de prudencia, ya se ha discutido mucho y dado que es evidente su falta de moderación, a continuación se observará cuál es la relación de don Quijote con la valentía y la justicia. Se pretende mostrar con ello cómo podría imaginarse a don Quijote como gobernante. Que don Quijote no aparece en sus batallas como vencedor, sino como alguien perseguido por la derrota, puede aclararse mediante la virtud de la valentía. Su trato con la ley, en cambio, es el resultado de su idea de justicia.

En diferentes estudios se ha tratado en varias ocasiones la justicia en el *Quijote*. Ángel Pérez Martínez indica cuántas publicaciones hay al respecto (2012: 125-126). Arsenio Rey (1981: 585-593) diferencia entre planteamientos que toman en consideración el contexto social y el filosófico, el de Luis Rosales (1960), que ve configurado en la novela el ideal de la justicia, y el pro-

pio, que subraya el carácter militante de la justicia. María Dolores Borrell Merlín ve a Don Quijote como la «encarnación de una idea universal: la de la libertad absoluta al servicio del restablecimiento de una justicia completa y para todos» (2005: 161). Julio Calvet Botella subraya el carácter religioso y clerical de la sociedad contemporánea y ve en la liberación de los galeotes por parte de don Quijote «un canto a la libertad absoluta» y un rechazo de la justicia divina mal entendida por el rey (2006: sine página). Salvador Jorge Blanco ve en la obra cervantina «el gran manifiesto social de Cervantes.» Y también afirma que «se adelanta a las grandes revoluciones políticas.» (2000: 120). Cita como prueba el siguiente pasaje: «la gente baldía y perezosa es en la república lo mesmo que los zánganos en las colmenas, que se comen la miel que las trabajadoras abejas hacen.» (Cervantes: 1998: 1025)[1]. Angelo J. Di Salvo pone de relieve el papel del *speculum principis*, de los textos *De regimine principum*, como modelo para las ideas políticas en el *Quijote* y recalca que don Quijote discute en el primer capítulo de la segunda parte con total sensatez sobre el arte de gobernar y la legislación de tal manera que se tenía la impresión de que ya estaba curado (1989: 50-51). Francisco Javier Sanzol Díez demuestra con numerosas citas que Don Quijote está ataviado con «todas las virtudes teologales y cardinales» (2012: 185). Según Angel Pérez Martínez Don Quijote tiene «una idea equivocada de las estructuras mundanas» (2005: 113), pero mantiene un esquema tradicional de la virtud. Francisco Rico muestra la importancia del principio aristotélico de la *aurea mediocritas*, del justo medio, para la comprensión de la virtud en el *Quijote* (2005: 63-70). Las virtudes de humildad y magnanimidad en Fray Luis de León, Aristóteles y Tomás de Aquino las analiza Santiago Orrego en el volumen editado por Laura E. Corso de Estrada y María Idoya Zorroza *Ius et virtus en el Siglo de Oro* (2011: 107-125). Dado que la justicia no sólo es una virtud cardinal, sino también un principio de la configuración del Estado, resulta obvia la relación entre jurisprudencia y ética.

Del *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolas Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan* (1595) del jesuita Pedro de Rivadeneira (1527-1611) y del tratado *Del rey y de la institución real* (1599) del jesuita Juan de Mariana (1536-1624) podemos deducir cuál era el estado de la cuestión en tiempos de Cervantes acerca de las virtudes cardinales que distinguen al gobernante. Sin embargo, puesto que todas las virtudes guardan relación entre sí, en caso de falta de prudencia el resto de virtudes estará también en peligro, pues la prudencia «es la guía y maestra de todas las virtudes» (Rivadeneira: 1952: 552). Igualmente fundamental es el papel de la templanza: «faltando esta virtud, la prudencia se ciega, la fortaleza se enflaquece, la jus-

[1] Todas las citas siguientes corresponden a la misma edición: *Don Quijote de la Mancha* de Francisco Rico. Barcelona. Crítica.

ticia se corrompe, y cualquiera otro bien pierde su lustre y vigor» (Rivadeneira: 1952: 549). Ante esta restricción se encuentran, así pues, el resto de virtudes. El leonero intenta explicar a don Quijote que la fortaleza se ve debilitada si no va acompañada de la templanza cuando éste quiere enfrentarse a los leones: «Señor caballero, los caballeros andantes han de acometer las aventuras que prometen esperanza de salir bien dellas, y no aquellas que de en todo la quitan; porque la valentía que se entra en la juridición de la temeridad, más tiene de locura que de fortaleza» (*Don Quijote*: 763).

La fortaleza es una cualidad que se encuentra a lo largo de la novela. Al final, está escrito sobre la sepultura del protagonista: «Yace aquí el Hidalgo fuerte/que a tanto estremo llegó/de valiente» (*Don Quijote*: 1222). Para Sancho, la fortaleza es una cualidad propia de don Quijote: «es caballero aventurero, y de los mejores y más fuertes que de luengos tiempos acá se han visto en el mundo.» (*Don Quijote*: 169) No obstante, la fortaleza que se atribuye a don Quijote es, ante todo, física. Así, una y otra vez se habla de «la fuerza de vuestros valerosos brazos» (*Don Quijote*: 87), de «hacer experiencia del valor de su fuerte brazo» (*Don Quijote*: 48), de su lunar, «señal de ser hombre fuerte» (*Don Quijote*: 349), y hasta en cuatro ocasiones del «fuerte brazo» de don Quijote. (*Don Quijote*: 101, 162, 338, 548) Se plantea la cuestión de la relación entre la repetida aseveración de la fortaleza física de don Quijote y sus derrotas físicas en la realidad. ¿Se trata de una parodia de la susodicha fortaleza a través de las derrotas físicas en el transcurso de la trama? ¿O hay además otro sentido para la virtud de la fortaleza?

Según Rivadeneira, la fortaleza exige práctica y entrenamiento para el fortalecimiento. «Y es cierto que aquel es más apto para alcanzar la fortaleza, que tiene el cuerpo más acostumbrado para padecer trabajos y fatigas, y que desde niño se ha criado al frío y al calor, y al sol y al aire, en pobreza y necesidad, sin regalo y deleite.» (Rivadeneira: 1952: 575). Don Quijote se fortalece cuando explica a Sancho que «es honra de los caballeros andantes no comer en un mes […] no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes» (*Don Quijote*: 117-118). Se muestra que la fortaleza también está vinculada al esfuerzo y al sufrimiento. En este sentido, Rivadeneira propone, recurriendo a la Antigüedad y a la Escolástica, una definición diferente de fortaleza que diferencia una parte activa de una pasiva: «Y Aristoteles enseña que la virtud de la fortaleza tiene dos partes principales, que son, como dije, acometer y sufrir» (Rivadeneira: 1952: 572). Corresponde también a la parte pasiva el desdeñar los asuntos externos y sufrir muchas cosas por el bien de la virtud. Y recurriendo a Aristóteles y Tomás de Aquino, subraya que la parte pasiva es el «más principal oficio de la fortaleza» (Rivadeneira: 1952: 569).

Visto así, no todo depende de la fortaleza del que es superior en lo físico, que se impone por la fuerza, sino que se adopta un giro dialéctico que hace de aquel que es inferior, que sufre, el verdadero exponente de la virtud de la fortaleza. Así pues, don Quijote no es fuerte por su «fuerte brazo», sino por

sus fatigas físicas en pro de una idea intelectual. Rivadeneira lo formula con agudeza: «Porque si la principal y más excelente parte de la fortaleza es el sufrir, el que más y mejor sufriere, ése será más fuerte, porque ejercita aquella parte de la fortaleza que es más principal y más dificultosa» (Rivadeneira: 1952: 570). La fortaleza se encuentra así pues al mismo nivel que la mansedumbre, la paciencia y el sufrimiento[2].

Maquiavelo había considerado este punto de manera completamente diferente y había recriminado a la cristiandad un debilitamiento de los gobernantes. Era la *fortitudo* lo que Maquiavelo consideraba como meta principal para los gobernantes y su Estado. Si resultaba en beneficio de la fortaleza, consideraba permitida la vulneración de la moral. Y en este punto interviene Rivadeneira corrigiéndole: «Volviendo, pues a la falsa dotrina de Maquiavelo, que enseña que el Evangelio y religion cristiana enflaquece los corazones y les quita el vigor y fortaleza, pregunto yo: ¿en qué consiste la fortaleza?» (Rivadeneira: 1952: 575). Él mismo da la respuesta partiendo de la idea de «que Dios es Señor de los ejérjitos y de las vitorias, debe el príncipe edificar todo lo demas que toca à la verdadera y cristiana fortaleza.» (Rivadeneira: 1952: 582). Y según la definición, puesto que la fortaleza es una virtud, sólo el virtuoso y no el vicioso puede ser fuerte. Para el antimaquiavelista Rivadeneira no hay fuerza que no esté unida a la virtud.

Y en este punto se muestra una vez más que todas las virtudes están relacionadas entre sí. Así, en la guerra la fortaleza ha de estar vinculada a la justicia, pues a aquel que muere «en justa guerra por defensa de la virtud» le queda tras la muerte la esperanza de la recompensa[3]. En la idea de guerra justa se vincula ya la virtud de la fortaleza a la de justicia. ¿Pero qué es una guerra justa? Ramón Llull escribe que es oficio del caballero mantener y defender la santa fe católica. A mano armada el caballero debe proceder contra «los infieles que cada día se afanan en destruir la Santa Iglesia» (Llull: 1949: 28-29). Don Quijote asimila esta demanda y ve que, combatiendo contra los molinos, combate el mal: «Es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra» (*Don Quijote*: 95). Sigue la tradición de las cruzadas cuando explica: «que esta aventura, y las a esta semejantes, no son aventuras de ínsulas, sino de encrucijadas, en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza, o una oreja menos» (*Don Quijote*: 112). Final-

[2] Fortaleza cristiana es «principalisima virtud, como tambien lo son mansedumbre, la paciencia y sufrimiento, y sobre todas la caridad, por la cual queremos y hacemos bien al que nos quere y hace mal, porque Dios asi lo ordena y manda» (Rivadeneira: 1952: 570); sobre la caridad, ver. Ángel Pérez Martínez (2012: 137).

[3] «fuerte y constante en el padecer y en el morir, porque sabe que con la muerte no se remata, ántes comienza la vida del que muere en justa guerra por defensa de la virtud, y que aquelle vida es vida bienaventurada y colmada de todos los bienes, y que durará mientras que Dios fuere Dios» (Rivadeneira: 1952: 569).

mente, toma en el retablo del capítulo 26 del segundo libro los títeres por moros e inicia la guerra justa contra ellos.

Tomás de Aquino había aceptado como condición para la guerra justa, en primer lugar, la autoridad de un príncipe legítimo que da la orden para la guerra, en segundo lugar, la culpabilidad de aquellos contra los que se dirige la guerra y, en tercer lugar, la recta intención, es decir, la intención de fomentar el bien y de evitar el mal. La sed de venganza, el afán de disputa y el vandalismo no son, por ende, intenciones justas. El enfoque tomista tiene continuidad en el tratado *Sobre el derecho de la guerra* de Francisco de Vitoria. Sus tesis del año 1539 se basan en las leyes sobre la guerra de Deuteronomio (cap. 20) y de Augustino. Según su opinión, está permitido desenvainar la espada y empuñar las armas contra los malhechores y los insurrectos del propio país así como contra los enemigos en el exterior. Se apoya para ello en el Salmo 82,4 «Liberad al débil y al pobre, sacadle de las garras del impío» (Vitoria: 1998: 164). Don Quijote parece adoptar la sistemática de los motivos de guerra, si bien caricaturiza su orden con un ligero toque de ironía. Hace valer los siguientes motivos de guerra: la primera, por defender la fe católica; la segunda, por defender su vida, que es de ley natural y divina; la tercera, en defensa de su honra, de su familia y hacienda; la cuarta, en servicio de su rey en la guerra justa; y si le quisiéremos añadir la quinta, que se puede contar por segunda, es en defensa de su patria. A estas cinco causas, como capitales, se pueden agregar algunas otras que sean justas y razonables y que obliguen a tomar las armas (*Don Quijote*: 860). La pregunta de si una lucha es legítima y necesaria requiere amplia deliberación, pero don Quijote en muchas ocasiones no espera más que poder comenzar una lucha: «Apenas los divisó don Quijote, cuando se imaginó ser cosa de nueva aventura; y, por imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer» (*Don Quijote*: 67-68).

Por consiguiente, cabe concluir que en efecto a don Quijote siempre se le atribuye fortaleza física, aunque parece que, debido a las numerosas derrotas sufridas, su verdadera fortaleza resida más bien en saber soportar esos fracasos. Don Quijote demuestra eso sí una fortaleza moral muy en la línea de Rivadeneira ya que sólo lleva a cabo batallas justas, permanece virtuoso, defiende la cristiandad frente a los infieles, pretende además defender el bien y combatir el mal, y opta por ponerse siempre del lado de los a su parecer reprimidos. En todo caso lo que es seguro es que uno no puede recriminar a don Quijote el sacrificar la moral en beneficio de la fortaleza. Y es que al contrario de lo que recomienda Maquiavelo don Quijote se aferra a la virtud mostrando fortaleza incluso en la derrota. No obstante su falta de prudencia le llevará a la mala toma de decisiones, mientras que la falta de templanza hará que sus acciones sean irresponsables y demasiado precipitadas. Y es que dando uno por hecho que la diferencia existente entre una guerra justa y un duelo justo es tan sólo cuantitativa y no de fundamento, se plantearía entonces la cuestión de si a don Quijote se le atribuye la autoridad de un gobernante legí-

timo en el sentido que le da santo Tomás de Aquino, autoridad que sería requisito para que la lucha fuese efectivamente justa.

Pero, ¿qué concepciones heredadas acompañaban en tiempos de Cervantes a la idea de *justicia*? Aristóteles empleaba el término de justicia en dos sentidos: uno referido a la virtud moral, y otro referido a las relaciones interpersonales. De esta manera en lo que a relaciones interpersonales se refiere tendríamos por un lado la justicia distributiva, la cual reparte bienes (como puedan ser cargos, dinero, honores y salarios) de forma desigual; y por otro la justicia conmutativa o compensatoria, la cual hace referencia en la vida económica a cuando se compra algo o existe una remuneración en forma de sueldo, así como a cuando en el derecho penal un daño es compensado mediante una indemnización o multa. (Aristoteles: 1995: 108). La virtud moral de la justicia se aplicaría por tanto en el ejercicio de ambos tipos de justicia. Tomás de Aquino ve también la justicia siempre complementada mediante la misericordia. Partiendo del sentido aristotélico de justicia también Mariana diferencia tres tipos de justicia: «tres clases de justicia, la legal, la conmutativa ó mercantil y la distributiva. Consiste la legal en la obedencia á las leyes, y es evidente que estando sancionadas por esta todo lo bueno, dentro del círculo de la justicia legal viennen comprendidas todas las virtudes» (1950: 560). Correspondido claro está a la justicia el que el malhechor sea castigado: «Cuide pues el rey principalmente de defender la inocencia y vengar el crimen» (1950: 560).

La palabra *justicia* se encuentra 50 veces en el Quijote, la palabra *justo* 36 (Pérez Martínez: 2012: 146). Don Quijote dice: «Pienso favorecer a los labradores, guardar sus preeminencias a los hidalgos, premiar a los virtuosos, y, sobre todo, tener respeto a la religión y a la honra de los religiosos» (*Don Quijote*: 1025). Y se empeña candorosamente por establecer este tipo de justicia, ejemplos de lo cual encontramos ya desde el inicio de *El Quijote*. De hecho tan sólo hemos de recordar cómo don Quijote cree ayudar a un acosado cuando en realidad libera a un mozo de labranza que sufre los azotes de su amo por no cuidar del ganado. Nada más oír al mozo cree de hecho percibir la voz de un «menesteroso o menesterosa que ha menester mi favor y ayuda» (*Don Quijote*: 63). Con esto se ve don Quijote en el momento oportuno en el lugar oportuno: «Gracias doy al cielo por la merced que me hace, pues tan presto me pone ocasiones delante donde yo pueda cumplir con lo que debo a mi profesión» (*Don Quijote*: 63). El deseo de don Quijote de proteger a Marcela responde al mismo motivo: «Lo cual visto por don Quijote, pareciéndole que allí venía bien usar de su caballería, socorriendo a las doncellas menesterosas» (*Don Quijote*: 156). También cuando confunde dos rebaños de carneros y ovejas con ejércitos enemigos, en concreto el del moro Alifanfarón y el del cristiano Pentapolín del Arremangado Brazo, interviene bajo pretexto de «favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos» (*Don Quijote*: 189).

El buen gobernante es por tanto como el caballero andante que no prima la conservación de su propio poder sino la realización del bien común. Tanto

es así que cuando Mariana ilustra cómo el soberano ha de promover el bien común no hace sino recordarnos los postulados que don Quijote no pocas veces da a conocer como los deberes del caballero: «Es propio de un buen rey defender la inocencia, reprimir la maldad, salvar a los que peligran, procurar a la república la felicidad y todo género de bienes» (Mariana: 1950: 477). Como caballero andante don Quijote se siente responsable del mantenimiento y la promoción de la justicia puesto que los caballeros andantes son «ministros de Dios en la tierra, y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia.» (*Don Quijote*:138) En efecto entre los campos del saber que pertenecen a la caballería andante nombra don Quijote en primer lugar el de la jurisprudencia, ya que «el que la profesa ha de ser jurisperito, y saber las leyes de la justicia distributiva y comutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser teólogo, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido;» (*Don Quijote*: 774) Claro está el derecho divino y el laico han de ser tenidos en cuenta a partes iguales por parte del caballero andante. Por ello engaños especialmente graves, como el caso de doña Rodríguez y su hija, ofenden por igual a la «justicia de Dios y del Rey» (*Don Quijote*: 1088). Como es sabido las leyes seculares han de estar en armonía con las divinas y, de ser estas contradichas, podría derivarse de las leyes superiores un derecho a la resistencia contra el derecho positivo. Su propio papel como fuerza ordenadora lo deduce don Quijote de la evolución que las cosas han tomado desde la Edad de Oro (ver Pérez Martínez: 2012: 150). En la Edad de Oro dice:

> No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus proprios términos. [...] andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo (*Don Quijote*: 122-123).

Don Quijote inserta por tanto sus deberes como caballero andante en un contexto histórico del cual se deriva su responsabilidad de justicia.

Con ello parece estar convencido de la superioridad de las leyes de la caballería andante frente a la violencia policial de la Santa Hermandad que es defendida por el derecho positivo, pudiendo así considerarse a sí mismo como invulnerable: «Y ¿dónde has visto tú, o leído jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más homicidios que hubiese cometido?» (*Don Quijote*: 113) En la liberación de los galeotes don Quijote argumenta que estos «van de por fuerza, y no de su voluntad» (*Don Quijote*: 236). De ahí que le expliqua a Sancho, el cual advierte que «la justicia, que es el mesmo rey» sólo ha impuesto una pena merecida, que él ve como su deber «desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables» (*Don Quijote*: 236). La evidencia de que don Quijote efectivamente prioriza las normas de la caba-

llería andante frente al derecho positivo promulgado por el rey se desprende también del comentario hecho por el cura acerca de lo sucedido, según el cual se trata de un bellaco que «quiso defraudar la justicia, ir contra su rey y señor natural, pues fue contra sus justos mandamientos» (*Don Quijote*: 344).

Como caballero andante no solo emite juicios sino que también los ejecuta él mismo con prontitud. Tanto es así que en el discurso en el cual discute sobre la superioridad de o bien las armas o bien las letras, ve como fin último de las letras humanas «poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden»; considerando sin embargo a las armas como superiores, ya que estas sirven al mantenimiento de la paz mediante su monopolio del uso de la violencia (*Don Quijote*: 443). De esta manera no sorprende el que se espere de don Quijote que este pueda por su parte restablecer la justicia mediante el uso de la fuerza, siendo así comprensible el que la princesa Micomicona explique «que es al señor don Quijote de la Mancha, cuyas nuevas llegaron a mis oídos así como puse los pies en España, y ellas me movieron a buscarle, para encomendarme en su cortesía y fiar mi justicia del valor de su invencible brazo» (*Don Quijote*: 343).

También de Sancho, al posicionarse como gobernador, se esperará justicia, siendo pronto instruido por el canónigo sobre el manejo de la misma: «al administrar justicia, ha de atender el señor del estado, y aquí entra la habilidad y buen juicio, y principalmente la buena intención de acertar; que si ésta falta en los principios, siempre irán errados los medios y los fines» (*Don Quijote*: 572-573). De esta manera adquirirá Sancho experiencia en lo que a justicia se refiere en aspectos en los que no se había imaginado, sorprendiéndose por ejemplo de que el ladrón Roque reparta su botín entre sus compañeros «con tanta legalidad y prudencia que no pasó un punto ni defraudó nada de la justicia distributiva», y observando sorprendido: «Según lo que aquí he visto, es tan buena la justicia, que es necesaria que se use aun entre los mesmos ladrones» (*Don Quijote*: 1125)[4].

Cuando Don Quijote da consejos para la futura lugartenencia de Sancho, menciona sobre todo aquello que él mismo deja desatendido: «no cargues todo el rigor de la ley al delincuente, que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo. Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia. [...] No te ciegue la pasión

[4] Roque actúa aquí conforme a la justicia que Rivadeneira prevé para los gobernantes: «Debe, pues, el príncipe cristiano tener siempre fijos los ojos en esta justicia, para dar a cada uno lo que es suyo con igualdad, y para procurar que sus súbditos hagan lo mismo, sin agravio ni perjuicio de nadie. Ante todas cosas, entienda que las honras y riquezas que posee son más de la república que no propias suyas, y que no las debe repartir por su antojo y aficion, sino por razon, fundada en merecimientos y servicios hechos á su persona o a la misma república» (1952: 527-528).

propia en la causa ajena [...] Si alguna mujer hermosa veniere a pedirte justicia, quita los ojos de sus lágrimas y tus oídos de sus gemidos, y considera de espacio la sustancia de lo que pide, [...] más resplandece y campea a nuestro ver el de la misericordia que el de la justicia» (*Don Quijote*: 971-972). Y más tarde Sancho recordará los consejos de Don Quijote, «que fue que, cuando la justicia estuviese en duda, me decantase y acogiese a la misericordia» (*Don Quijote*: 1047).

Efectivamente, también en los tratados desde Tomás de Aquino la justicia está ligada a la misericordia, aspecto que también Rivadeneira pone de relieve[5]. A los príncipes les aconseja que practiquen la misericordia, en lugar de tomar venganza (Rivadeneira: 1952: 532). Cuando dicten una sentencia, les aconseja que procuren no actuar precipitadamente y con una rigidez inapropiada, como opina también Mariana[6]. Rivadeneira, cuando se percata de que los soberanos rígidos y duros no solo son odiados y aborrecidos, sino que además hacen peligrar el Estado, (Rivadeneira: 1952: 548) argumenta en contra de Machiavelli, quien reclama por el bien del Estado un soberano duro y odioso. Por ello, compara al buen príncipe con un pastor que protege a su rebaño de los lobos[7].

Don Quijote está pues ciertamente capacitado para dar buenos consejos para el empleo correcto de la justicia, pero ¿estos consejos los sigue él también en su comportamiento como caballero andante? Hay que tener en cuenta que en el *Libro del orden de caballería* se dice: «La justicia debe ser mantenida por los caballeros. Así como los jueces tienen el oficio de juzgar, así los caballeros tienen el oficio de mantener la justicia» (Llull: 1949: 32-33). Como juez, Amadís se forma su propia impresión de la situación, interrogando a los implicados antes de juzgar quién es culpable y quién es inocente, todo ello mediante la consulta de varios testigos. Cuando un caballero le dice que una doncella se ha ido voluntariamente con él, Amadís quiere que ella misma se lo confirme: «mostrámela, y si ella eso dice, dejaré de la demandar» (Montalvo: 1959: 227). Esta ley la infringe Don Quijote al no recoger los testimonios necesarios, al no formarse una impresión general del caso y al dar simplemente por sentado que el mozo de labranza Andrés es inocente, cuando habla de los azotes que ha recibido «sin culpa» alguna (*Don Quijote:* 64).

---

[5] «Esto es lo que toca a la justicia, la cual debe ser acompañada con misericordia; porque, entre las otras virtudes que deben tener los príncipes, es muy importante y muy agradable la virtud de la clemencia [...] y la que perdona los delitos, y remite la pena que merecen, o en todo o en parte» (Rivadeneira: 1952: 546).

[6] «No ha sido menos perjudicial á los príncipes la inoportuna severidad y la precipitacion en todo género de juicios. El que altera pues la marcha de los procedimientos ordinarios es indispensable que caiga muchas veces en error» (Mariana: 1950: 558).

[7] «Porque verdaderamente el oficio del príncipe es apacentar, regir y gobernar sus súbditos de la manera que el buen pastor apacienta su ganado, y le defiende de los lobos y le cura de la soña, y se desvela en procurar su bien» (Rivadeneira: 1952: 534).

Sin embargo, Don Quijote se siente obligado a una ley superior. Para él las leyes de caballería forman parte del derecho natural. De una «ley natural» habla Don Quijote cuando pone de relieve que todos están «obligados a favorecer a los caballeros andantes» (*Don Quijote*: 123)[8]. ¿Pero qué son las leyes de la caballería? Mientras que Amadís lucha frecuentemente contra personas que no son caballeros (p. ej., carceleros), Don Quijote establece la ley de que no puede luchar más que contra caballeros y sostiene ante Sancho: «los que me ofenden es canalla y gente baja, que en tal caso bien puedes ayudarme; pero, si fueren caballeros, en ninguna manera te es lícito ni concedido por las leyes de caballería que me ayudes, hasta que seas armado caballero» (*Don Quijote*: 98-99). Lo mismo afirma para no luchar contra la tropa de cómicos ambulantes que se burlan de Sancho, aun cuando llegue a enfrentarse con los arrieros valiéndose de estas palabras: «conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia. Que ahora vengáis uno a uno, como pide la orden de caballería» (*Don Quijote*: 68). Se refleja así su arbitrariedad en el uso de las leyes de caballería, que él inventa y transgrede.

En el momento en el que Sancho no dispone de una cabalgadura, Don Quijote piensa solucionar el problema «quitándole el caballo al primer descortés caballero que topase» (*Don Quijote*: 92), de modo que, para corresponder a la ley que dicta que su escudero debe tener una cabalgadura, acepta que al robar el caballo está cometiendo un delito. Una norma establecida al menos en el *Amadís* es que la lucha se pierde cuando uno muere o se declara vencido y se rinde, teniendo entonces el vencedor derecho a reclamar al vencido un objeto (Montalvo: 1959: 228). Cuando Don Quijote le arrebata al barbero la palangana, tomándola por el yelmo de Mambrino, no puede declararse vencedor, porque el barbero huye sin tener ocasión de decir palabra: «Apártate a una parte –le dice Don Quijote a Sancho– y déjame con él a solas: verás cuán sin hablar palabra, por ahorrar del tiempo, concluyo esta aventura y queda por mío el yelmo que tanto he deseado» (*Don Quijote*: 223-224). Mientras que Don Quijote actúa aquí en contra de las leyes, parece en otros momentos respetarlas con especial empeño. De este modo, explica por qué no se ve en el derecho de quedarse con el caballo del adversario: «Nunca yo acostumbro –dijo Don Quijote– despojar a los que venzo, ni es uso de caballería quitarles los caballos y dejarlos a pie, si ya no fuese que el vencedor hubiese perdido en la pendencia el suyo, que en tal caso lícito es tomar el del vencido, como ganado en guerra lícita. Así que, Sancho, deja ese caballo» (*Don Quijote*: 227). Acto seguido, Sancho propone una solución para burlar las leyes de la caballería: «Verdaderamente que son estrechas las leyes de caballería, pues no se estienden a dejar trocar un asno por otro; y querría saber si podría trocar los aparejos siquiera» (*Don Quijote*: 227).

¿En realidad, cuál es la relación entre el juez y las leyes? Según Rivadeneira, las leyes siempre son superiores al juez: «La ley siempre es la misma é invariable; los jueces a cada paso se mudan, y cada uno juzga segun su inclinación o condición, y hay tanto y tan diferentes pareceres como cabezas»

(1952: 541). De este modo, la ley se centra exclusivamente en los hechos y no en determinadas personas, y no se ve turbada por pasiones como el afecto y la aversión. Mariana deriva la superioridad de las leyes frente al príncipe del hecho de que en muchos casos se basa en la «autoridad de la república» (Mariana: 1950: 489). Si se infringe la ley, se perturba el orden y se debilita el Estado[9]. El propio soberano debe dar ejemplo de un comportamiento respetuoso de la ley[10]. La posibilidad de cambiar o renovar las leyes según las circunstancias Mariana también se la concede al soberano, pero solo mientras que suceda en el interés del bien común[11]. Don Quijote reconoce las leyes de la caballería, sobre las que ha leído, como vinculantes. Sin embargo, cuando promulga nuevas leyes de caballería y cambia las existentes, se comporta igual que un rey o un príncipe. Visto desde esta perspectiva, Don Quijote estaría actuando como un tirano si reinterpretara o cambiara las leyes siguiendo sus propios intereses.

Queda demostrado, pues, que Don Quijote aplica la virtud de la justicia, sobre todo, liberando a los que supone que han sido condenados injustamente y apoyando a los menesterosos. Como caballero andante forma parte de los «ministros de Dios», quienes son responsables de mantener en vigor la justicia. Por esta razón y porque se le ha encomendado reestablecer la justicia, que desde la Edad Dorada se ha visto mermada, se halla en una posición que le permite pasar por alto la ley positiva. Por ello cree que no debe temer al Rey y a su Santa Hermandad. Cuando Micomicona hace de Don Quijote su confidente y espera justicia por la fuerza «de su invencible brazo» (*Don Quijote*: 343), entonces están unidas la jurisprudencia y el cumplimiento de la pena, es decir, el poder de la jurisdicción y el poder ejecutivo. Y la mayoría de las veces Don Quijote no se detiene demasiado en las pesquisas, en el interrogatorio de testigos y proclamaciones de sentencias, sino que procede directamente al castigo. Al no tomarse el tiempo necesario, al no mostrar misericordia frente a los que considera culpables y al dejarse conmover por las lágrimas de una bella dama, no actúa conforme a los consejos que da a Sancho para su reinado. En realidad, las leyes del Estado no deberían ser otras que las de la caballería andante. Don Quijote parece basarse en ello cuando se orienta solo en las leyes de la caballería y de este modo infringe la

[8] Ver Rodríguez-Penelas: 2012: 233-245.

[9] «Destruid el órden, borrad las leyes y ved luego si habrá nada mas confuso ni mas débil que la ciudad ó el reino» (Mariana: 1950: 559).

[10] «Tenga sabido, por fin, el príncipe que las sacrosantas leyes en que descansa la salud pública han de ser solo estables si las sanciona él mismo con su ejemplo» (Mariana: 1950: 489).

[11] «Podrán los reyes, exigiendo las circunstancias, proponer nuevas leyes, interpretar y suavizar las antiguas, suplirlas en los casos en que sean insuficientes, mas nunca trastornarlas á su antojo, ni acomodarlo todo á sus caprichos y a sus intereses, sin respetar para nada las instituciones y las costumbres patrias, falta ya solo de tiranos» (Rivadeneira: 1952: 489).

ley positiva. Sin embargo, que se tome la libertad de inventar y cambiar también las leyes de la caballería andante supone una contradicción frente a su validez constante, que él proclama con firmeza.

Retomemos la pregunta inicial: ¿El Don Quijote victorioso sería un buen soberano o un tirano? Si fuera victorioso, en el caso de disponer de templanza y prudencia, no dictaminaría sentencias erradas. De este modo, actuaría de acuerdo con las exigencias que atribuye a la fuerza y a la justicia. Sería, pues, un buen soberano. El caso, sin embargo, es que la mayoría de las veces no sale victorioso y su comportamiento, a falta de templanza y de prudencia, está marcado por la derrota. Y es precisamente en sus derrotas, a través de la virtud de la paciencia y de la fuerza de aguante, con la que aboga por la justicia, si bien sin éxito, donde radica su grandeza.

CHRISTOPH STROSETZKI
UNIVERSITÄT MÜNSTER

BIBLIOGRAFÍA

ARISTOTELES. (1995) *Nikomachische Ethik*. Edición de Günter Bien. Hamburg. Meiner.

BLANCO, SALVADOR JORGE. (2000) *La justicia de Don Quijote de la Mancha*. Santo Domingo. Editora Corripio.

BORRÉLL MERLÍN, María Dolores. (2005) «La justicia y la paz en el *Quijote*». *Cuadernos de estudios manchegos*. 29. 157-168.

CALVET BOTELLA, JULIO. (2006) *Don Quijote y la justicia o la justicia en Don Quijote*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1998) *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona. Crítica.

CORSO DE ESTRADA, Laura E. y María Idoya Zorroza (Ed.). (2011) *Ius et virtus en el Siglo de Oro*. Pamplona. EUNSA.

DI SALVO, Angelo J. (1989) «Spanish Guides to Princes and the Political Theories in *Don Quijote*». *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 9. 2. 43-60.

LLULL, Ramón. (1949) *Libro del orden de caballería: Príncipes y juglares*. Buenos Aires. Espasa-Calpe.

MARIANA, Juan de. (1950) *Obras*. t. 2. Madrid. BAE.

MONTALVO, Garci Rodríguez de. (1959) *Amadís de Gaula*. Edwin B. Place (Ed.). Madrid. CSIC.

ORREGO, Santiago. (2011) «Humildad y magnanimidad: Fray Luis de León frente a Aristóteles y Tomás de Aquino». *Ius et virtus en el Siglo de Oro*. Laura E. Corso de Estrada y Maria Idoya Zorroza (Eds.) Pamplona. EUNSA. 107-125.

PÉREZ MARTÍNEZ, Ángel. (2005) *Deshaciendo agravios. La idea de justicia en el Quijote*. Lima. Fondo Editorial Sedes Sapientiae.

PÉREZ MARTÍNEZ, Ángel. (2012) *El Quijote y su idea de virtud*. Madrid. CSIC.

REY, Arsenio. (1981) «Don Quijote, paladín de la justicia militante». *Cervantes. Su obra y su mundo*. Manuel Criado del Val (Ed.) Madrid. EDI. 585-593.

RICO, Francisco. (2005) «Don Quijote, Cervantes, el justo medio». *Estudios públicos*. 100. 63-70.

RIVADENEIRA, Pedro de. (1952) *Obras escogidas*. Vicente de la Fuente (Ed.). Madrid. Ed. Atlas. (BAE).

RODRIGUEZ-PENALES, Horacio. (2012) «La naturalidad de la ley natural en la obra de Cervantes: una aproximación hermeneutica». *Justicia y liberalidad. Antecedentes medievales y proyecciones en el Siglo de Oro*. Laura E. Corso de Estrada, María Idoya Zorroza (Eds.). Pamplona. Eunsa. 33-245.

ROSALES, Luis. (1960) *Cervantes y la libertad*. Madrid. Gráficas Valera.

SANZOL DÍEZ, Francisco Javier. (2012) «Las virtudes en el *Quijote*: Una aproximación». *Cuadernos de estudios manchegos*. 37. 157-185.

VITORIA, Francisco de. (1998) *Sobre el poder civil. Sobre los indios. Sobre el derecho de la guerra*. Luis Frayle Delgado (Ed.). Madrid. Tecnos.

Juan Diego Vila
«*¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas éstas*»:
Maritornes entre la sujeción injuriosa y la conversión
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 519-539

«*¿ADÓNDE ESTÁS, PUTA?: A BUEN SEGURO QUE SON TUS COSAS ÉSTAS*»: MARITONES ENTRE LA SUJECIÓN INJURIOSA Y LA CONVERSIÓN

I.

De un modo imperceptible, como si se tratara de un neutro comentario sobre la praxis historiográfica de Cide Hamete Benengeli que se explicita al promediar el capítulo 16 de la Primera Parte del *Quijote*, la voz narrativa desgrana una aparente digresión por medio de la cual se labra una estratégica reconfiguración perceptiva de la inmensa mayoría de los lectores atentos y –claro está– de la tradición crítica. Pues no es casual que, entre el tiempo del previsible reposo nocturno y la anterior llegada a la venta con su interludio de diálogos con las mujeres allí presentes y curaciones de los maltrechos protagonistas, se explicite la noción de desvío elocutivo:

> porque era uno de los ricos harrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia, que deste harriero hace particular mención porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo. Fuera de que Cide Mahamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra (I, 16, p. 114)[1].

La historia debería concentrarse en Sancho y don Quijote, debería demostrar, signada por el criterio de relevancia, que quienes cuentan son los recién llegados pero, de un modo sorpresivo, se sume a los consumidores de

[1] Cervantes: 1983. El *Quijote* se cita siempre por esta edición –salvo mención explícita en sentido contrario– indicándose la parte en números romanos, el capítulo en arábigos y, a continuación, la página.

la fábula en un cauce alterno no exento de sobresaltos. Dado que la digresión gesta una cicatriz en el texto donde contienden la voz del enunciador primero en árabe de las aventuras, aquel que posee la continuación del relato, y, desde otro ángulo, la indisciplinada oralidad del autor que no se contenta con el esperable desdibujamiento de su persona en el proceso de narrar.

El autor anhela devenir comentarista de Cide Hamete y, en función del ejemplo de su escritura, sugerir que puede ser un teórico de la ficción. Razón por la cual, por puro y exclusivo capricho semiológico, estima pertinente hacerse notar. Señala motivaciones referenciales que guían la escritura del árabe –inmortalizaría la figura del harriero de Arévalo porque, quizás, era pariente suyo–. Explicita, a renglón seguido, las valoraciones de la jerarquía historiográfica del texto fuente –queda demostrado que Cide Hamete es muy curioso y muy puntual en su oficio porque no descuida aspectos mínimos y rateros–. Al tiempo que, conclusivamente, censura a todos aquellos que, preciándose de historiadores graves, han desatendido el ejemplo práctico que supone el arábigo, quien no ha olvidado «lo más sustancial de la obra».

Este desvío elocutivo gesta una grieta difícilmente restañable en el cuerpo ficcional pues instituye dos puntos de notorio desequilibrio en la historia. El primero de ellos es el que se sigue de la contradicción legible respecto del tipo de escritura que se busca celebrar. Cide Hamete no descuida lo mínimo y ratero y esto le valdría el privilegio de resultar parangonado a un canon de lo historiográfico por atender a «lo más sustancial».

Sería claro que el valor de la historia puede ser puesto en entredicho y que éste no se dirime por el estándar referencial de lo narrado. Pues en el trasvasamiento de lo real al orden imaginario de la escritura los protocolos de naturalización de lo escrito alertan, en sus desacoples, sobre ciertas desarmonías perceptivas de lo social. Pues el *excursus* sobre el arriero de Arévalo, válido desde el plan de escritura que la pluma adopta, viene a señalar un disenso sobre la jerarquía de ciertas figuras en la vida, ya que allí, cada cual desde su lugar, es el protagonista de su existencia.

La escritura supone un continuo ejercicio de opciones. Y desprevenido sería el lector que creyese que lo real se debe interpretar con la mediación protocolar de la letra impresa. Y no es un detalle menor que esta fractura de la ilusión natural que el autor alienta se cimente en el preludio del momento de supuesta mayor insignificancia: cuando el sueño del caballero y del escudero debería legitimar, en la óptica del escriba, el olvido de sus preeminentes figuras ficcionales.

Este contexto es el que deberíamos tener presente para atender al segundo punto de inestabilidad ficcional que se cuela por la intromisión del comentario bajo análisis, puesto que la valorativa controversial que se despliega se gesta al amparo de un recuerdo en punto alguno ingenuo. El detalle de que entre las criaturas narradas en la escena no sea don Quijote el único que goza de la prerrogativa de un historiador que sigue sus pasos, dado que la figura de Maritornes parecería dispuesta a disputar la atención de los lectores pues,

también ella, se ha revelado dócil al discurso que las infinitas lenguas de la Fama han articulado sobre su persona:

> Y cuéntase desta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos, la habían traído a aquel estado (I, 16, p. 114).

De lo que se sigue que la intervención ulterior del autor carece de la objetividad y pretextada asepsia historiográfica, habida cuenta de que –como al lector le consta– cuando se valoriza a Cide Hamete porque atiende a acciones «tan mínimas y tan rateras» se está instituyendo, en la contienda discursiva, el privilegio de la pluma sobre la voz y, en forma aneja, la natural minorización de la «buena moza».

Puesto que sus acuerdos eróticos con el arriero de Arévalo, a la par de su micro-biografía, son el claro referente de lo nimio que la mayestática fábula del protagonista tolera. Ejemplo de tolerancia totalizadora que granjea el mérito narrativo de narrar «lo sustancial» a condición de que no se altere el consenso predicado de que todo cuanto atañe a Maritornes habrá de ser insignificante y corrupto puesto que, conforme se creía, las ratas y lo propio de ellas se engendraban en la degradación. Conceptualización que incide en la definición léxica de «Ratero», término para el cual Covarrubias recordaba en su *Tesoro* que se aplicaba al «hombre de bajos pensamientos, tomada la metáfora de ciertas aves de rapiña que cazan ratones»[2] («Ratero», p.850).

Una evidente tensión entre materias altas y bajas –sugerida por la metáfora naturalista (Rodríguez de la Flor: 1999: 59-83) de las aves de cetrería que pervierten su soberanía consagrándose a la guerra con ratones y ratas– emerge en la contienda discursiva que se evidencia cuando el autor recupera la memoria de Maritornes, ese excedente figurativo que distrae al lector de la saga de don Quijote. De lo que se sigue que el desvío elocutivo hace aflorar una torsión temática. Fenómeno que también ha impactado en la crítica consagrada al pasaje. Dado que es gesto repetido de los análisis atenuar la relevancia de esta figura femenina.

En efecto, desde una óptica estrictamente temática-argumental la valía de la «buena moza» luciría degradada por cierta moralina que impacta en la *forma mentis* crítica. Maritornes es moza de mala vida y no quedan dudas, en un nivel conductual, que su desempeño puede ser, a ratos, prostibular (Laskier Martín: 2008) aunque figure como parte del servicio de la venta.

[2] Covarrubias: 1994. Todas las definiciones tomadas del *Tesoro* se indicarán precisando la voz, entre comillas simples, y la página.

Ergo es bien lógico inferir que su significancia debería verse reducida a la carnavalesca y grotesca aventura del paso nocturno donde se representa la fallida sexualidad de ella con su arriero de Arévalo y, además, la delirante e imposible carnalidad del caballero (Vila: 2008: 75-152). El *Quijote* no es –ni debería serlo– documento etnográfico sobre el quehacer de las putas (Hsu: 2002) sino, antes bien, mayestática parábola de un novel caballero andante.

En estrecha vinculación con lo precedente es posible precisar cómo muchos de los abordajes intentados desatienden otros pasajes novelescos en los cuales Maritornes también tiene intervención. Disposición analítica que no se corresponde con la evidencia textual, pues aún cuando se admitan visiones reductivas de lo representado en I, 16, no puede ignorarse que intervendrá en un debate femenino sobre preferencias ficcionales y que, más adelante, urdirá una burla al caballero con la complicidad de la hija de Juan Palomeque el Zurdo. Motivo por el cual no es exagerado inferir que Maritornes no resulta presentada, de un modo excluyente, como una prostituta –aunque el ventero crea lógico proferir insultos que así la cosifican– porque, en definitiva, la razón de su presencia en la fábula se dirime en el recordatorio metaficcional de la imposible reducción figurativa de su totalidad.

Pues así como no hay una única versión respecto de todos los sujetos representados –la fama de Maritornes es claro ejemplo de ello–, también se nulifica el ilusionismo totalizador cuando las acciones de este personaje minorizado exceden los claros lindes de las predicaciones al uso (Johnson: 1990: 125-136; Joly: 1996: 165-180; Redondo: 1998: 147-169).

Circunstancia por la cual esta tensión entre la totalización y los desvíos, en el nivel de los enunciados y de la misma enunciación, se dirime en una escena para la cual la descripción del narrador acota sus didascalias. Pues si don Quijote es el protagonista consagrado a la totalización mayestática, lógico debería resultar que duerma «con los ojos abiertos como liebre» (I, 16, p.114), sugiriéndose, así, que nada podría ni debería escaparse al control escópico del historiador arábigo.

Al tiempo que, en paralelo, se precisa que todo ocurrirá en un ámbito agujereado y sombrío –«don Quijote estaba primero en mitad de aquel estrellado establo» (I, 16, p.114)–, como el espacio prototípico de los ratones que así se llaman porque roen, corroen y son peritos en horadar superficies y generar puntos de fuga. Espacio inestable que, conforme la acción progrese, habrá de llenarse y vaciarse, incesantemente, con otros personajes.

Y si no es arriesgado sostener que don Quijote pretendía reposar en erótica ratonera, no debería callarse la inversión risueña que se gesta entre la figura alta y la degradada que concitan la atención del narrador. Pues si Maritornes ingresa en penumbras porque se ha comprometido con la palabra dada (Gerber: 2006), don Quijote quedará expuesto a sus propios ratones, al lúbrico laberinto en que sus deseos se atropellan y no encuentran la vía idónea para hacer el agujero de huída.

II.

La percepción de la figura de Maritornes pende, condicionada, de la presentación literaria que la voz narrativa adopta para hacerla ingresar en la ficción:

> Servía en la venta asimismo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del uno ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera (I, 16, p. 112).

El grotesco que organiza su descripción física[3] no deja margen a equívocos puesto que si la fealdad la margina de cualquier potencial concreción petrarquista al uso, no es menor la información legada por esa «nariz roma» y por los déficits oculares. Ya que, como la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado lo precisaba (Bubnova: 1990), la degradación estética resultante de esas máculas físicas solían ser signos inequívocos de las sifilíticas mujeres (García Verdugo: 1994). A lo cual hay que agregar la risible concesión que organiza el señalamiento de otros valores, supuestamente positivos, como el ser gibosa.

Que la dimensión estética no es el punto fuerte de esta figura femenina es un aspecto que se confirma cuando se explicita el contrapunto descriptivo gestado entre la realidad y la distorsión perceptiva y fantasiosa que realiza el andante cuando coacciona a la moza a sentarse junto a él en el lecho penumbroso:

> Tentóle luego la camisa, y aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mesmo sol escurecía. Y el aliento que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera harriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura (I, 16, p. 115).

La hilaridad de la secuencia ha sido factor determinante para que todo cuanto incumba a Maritornes se piense desde el atalaya censor de la feal-

[3] La descripción de Maritornes abre lo que podría definirse como isotopía de las feas, pues su retrato parece explicitarse no para suscitar deseo sino repugnancia (Fernández de Cano y Martín: 1993).

dad de su persona. Pues su inadecuación estética debería orientar cualquier otra consideración que de su figura se desee realizar. Ya que al carecer de todo tipo de belleza –la vileza de su oficio también coadyuva al descrédito–, la fealdad se impone como un escándalo. Maritornes sólo ha podido granjearse el reconocimiento que salda el interés por la decadencia física y moral.

Y si bien podríamos señalar que esta mengua estética propia de lo monstruoso (Miñana: 2007) la hermana con don Quijote (Torres: 2002) quien, en cambio, ha tenido más fortuna ante análoga carencia, es oportuno explicitar aquellos datos que el texto lega sobre Maritornes y que la crítica no ha sabido integrar para producir otro tipo de lecturas. Dado que estos datos provienen tanto de los dichos de la voz narrativa cuanto de las acciones mismas y el discurso directo de esta figura.

Entre las variables señaladas por el narrador ya habíamos comentado cómo el cultivo de diversas promesas le había granjeado cierta trascendencia en el orden de lo memorable. Maritornes supera la anonimia por medio de la promesa y este ejercicio discursivo es también vector regulador de la empresa caballeresca de nuestro andante. Mas no es éste el único punto de aproximación al sino de don Quijote. Pues si éste, originariamente, era un «hidalgo de los de lanza en astillero» (I, 1, p. 23) antes de transformarse en caballero andante, Maritornes, a su turno, «presumía muy de hidalga».

Que uno y otro sean concreciones degradadas del estamento de los hidalgos es hipótesis crítica que no debería infravalorarse, como también podría serlo que la pretextada hidalguía de la prostituta sea otra ensoñación delirante más (Rey Hazas: 1996). A lo cual cabe agregar la aparente incongruencia de una hidalga que trabaja en una venta y ejerce, solapadamente, la prostitución: «no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado» (I, 16, p. 114).

En efecto, si en algo difieren las hidalguías de uno y otro personaje es en el detalle de que para don Quijote es parte de un pasado que con voluntad amnésica desea clausurado porque, presumiblemente, sea un motivo de vergüenza, en tanto que, por el contrario, la «buena moza» de la venta se posiciona en el simbólico territorio del orgullo. Tensión que podría subsumirse en la oposición simbólica que opone dos constelaciones discursivas que narran, en tiempos de Cervantes, los sujetos de la infamia: la masculina y vergonzante familia de los pícaros frente a la estela femenina y orgullosa de la celestinesca.

Y merece recuperarse también el muy claro señalamiento de que Maritornes no es hija de la tierra que mora sino que es «moza asturiana». El gentilicio no es una predicación neutral, máxime en la cultura imperante entonces propensa a la detección de esencias definitorias y caracterizadoras de los individuos en trazos próximos al estereotipo. Estrategia semiótica que impacta en la definición que nos brinda Covarrubias de «Asturias»:

> Dicen algunos que (en) la lengua vascongada vale tanto como tierra olvidada, por el poco trato que se tiene en ella, a causa de su aspereza y esterilidad. Otros dicen haber tomado ese nombre de Astur, capitán griego que pobló en esta tierra a la vuelta de la destrucción de Troya, o de un río que corre por aquella región llamado Asturia. (…) y entre otras poblaciones que fundaron fue una llamada Astarica, que después se llamó Astorga y juntamente dieron nombre a la región que agora llaman Asturias («Asturias», 132).

Que Maritornes sea encarnación evidente de «aspereza y esterilidad» es difícil negarlo. Su fealdad, incluso con prácticas eróticas censurables, la emplaza en las antípodas del imaginario de la fertilidad. Y también es útil la precisión de que el nombre provendría de un río pues los lexicógrafos coinciden en que la base **stuhr* es usualmente frecuente para figurar, en cursos hídricos, que son anchos y, por extensión, vienen a significar «paso infranqueable». Datos todos ellos, que en el nivel físico, coinciden con la descripción de la moza «ancha de cara». ¿Es grotesca sugerencia que Maritornes sólo sería accesible carnalmente si todo permaneciese a oscuras y su rostro no fuese contemplado? ¿Se pretendió figurar que, cual Medusa (Resina: 1991) moderna, su fisonomía es apotropaica?

Y también es muy sugerente el detalle de que «Asturias» pueda tener su origen en el epónimo «Astur», también antecedente de los «Astures», población previa al dominio romano de la península, puesto que los estudios antropológicos sobre ellos coinciden en una particularidad definitoria, el detalle de haberse organizado en estructuras matrilineales con ribetes próximos a un matriarcado. Las astures heredaban, eran propietarias, había que pagar por ellas para desposarlas, elegían las consortes a los hombres del clan y asumían, incluso después de parir, las prácticas y oficios típicos de los varones quienes, a su turno, moraban y se consagraban a las labores hogareñas.

Maritornes concentra los valores de una contracultura. Recibiría de las ilustres astures –moradoras primeras de su terruño– las disposiciones que la virilizan –la seguridad intergenérica e, incluso, un orgullo erótico impropio de las buenas mujeres en su tiempo– y puede lucir afiliada, en la coordenada imaginaria, al mundo de la celestinesca, estertor ficcional del matriarcado. A ello hay que agregarle otro dato: el de un desempeño o interacción prioritaria entre mujeres. Variable que define a la única otra criatura de la novela que es presentada como asturiana: doña Rodríguez (Vila: en prensa).

El segundo eje de trazos definitorios de la asturiana, índices construidos en escenas o diálogos en los que la misma figura participa, nos guían a una serie de prácticas concretas diversas del reduccionismo erótico: leer y burlarse.

III.

El universo de la lectura oralizada, cuya escenificación más acabada es el consumo colectivo de *El curioso impertinente*, es el que aclara por qué Maritor-

nes integra el grupo de lectores y lectoras representado en la fábula. El lector recuerda que Dorotea ya había adelantado –y demostrado– que en su pasado sus lecturas excedían el confín de la literatura devota con que imposta decencia y conductas virtuosas presumiblemente en entredicho y también tiene presente, a la luz de los dichos de Cardenio, que Luscinda su prometida era afecta a la literatura caballeresca. Más nunca se había gestado una escena de consumo ficcional en proceso y en sintonía con la misma acción.

Por eso importa señalar que las escenas de crítica literaria ligadas a la lectura de *El curioso impertinente* son dos. Una previa, de carácter proléptico, que reflexiona, genéricamente, sobre el impacto de lo impreso en cada sujeto. Y, en segundo orden, la evaluación crítica del mérito y razonabilidad de la fábula ya gustada.

Este diverso enfoque metaliterario es el que naturaliza una aptitud impensada para la «asturiana», la posibilidad de juzgar la generalidad de las ficciones oídas. Y es también el que permite hacer aflorar, como tema discursivo, la posible edificación de un gusto femenino que oriente las valoraciones de lo escrito:

> –Y yo ni más ni menos –dijo la ventera–; porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer, que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces.
> –Así es la verdad –dijo Maritornes–; y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles.
> –Y a vos, ¿qué os parece, señora doncella? –dijo el cura, hablando con la hija del ventero.
> –No sé, señor, en mi ánima –respondió ella–; también yo lo escucho, y en verdad que, aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oíllo; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras; que en verdad que algunas veces me hacen llorar de compasión que les tengo.
> –Luego, ¿bien las remediárades vos, señora doncella –dijo Dorotea–, si por vos lloraran?
> –No sé lo que me hiciera –respondió la moza–; sólo sé que hay algunas señoras de aquéllas tan crueles que las llaman sus caballeros tigres, y leones, y otras mil inmundicias. Y ¡Jesús! Yo no sé qué gente es aquélla tan desalmada y tan sin conciencia, que por no mirar a un hombre honrado, le dejan que se muera o que se vuelva loco. Yo no sé para qué es tanto melindre: si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa.
> –Calla, niña –dijo la ventera–, que parece que sabes mucho destas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto (I, 32, p. 253).

La literatura, tal como coinciden la ventera y Maritornes, habilita un tiempo fuera del tiempo de forma tal que las vivencias de la cotidianeidad

–claramente sugeridas por el señalamiento de los malos modos del ventero– quedan suspendidas. Leer es el permiso necesario para franquear los lindes de un disciplinamiento perpetuo de los hombres para con las mujeres, constantes sujetos de crítica, reconvenciones u órdenes a respetar[4]. Y es evidente que toda ficción se acrisola, en la intimidad de cada individuo, por la capacidad sustitutiva de lo real[5]. Proceso en el cual recuperan, sobre la sistémica vejación simbólica del hombre del hogar, la posibilidad de auscultar, imaginariamente, un mundo otro, un universo en el cual, quizás, les fuere dado tener experiencias diversas, definirse por otras variables –autorizaciones y prohibiciones que funden subjetividades diferentes–, pensar, en definitiva, que de vivir otra vida accederían a comarcas de libertad y realización personal que hoy sólo conocen como destinos abortados en la propia realidad[6].

El caso de la hija de la ventera es ejemplar en múltiples sentidos. Pauta una diferencia sustantiva con el colectivo masculino: la declarada afición a las escenas románticas tan diversas de aquellas en las cuales la masculinidad se dirime según ritos violentos, combates y aniquilación de otros semejantes –reales o imaginarios–. A ella la lectura le ha avivado la disposición a pensar que lo mejor sería no replicar las prácticas de rechazo de los enamorados quizás porque en la propia cotidianeidad no los tiene a su alcance. Y así su madre avizora el peligro: «no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto».

En tanto que el comentario de Maritornes despliega un *quantum* consolatorio inequívoco. Tiene en claro que el discurso sobre el deseo y las posibles prácticas amatorias se encuentran sujetos a permisos culturalmente establecidos cuya rigidez –para bien o para mal– la misma ficción litera-

[4] Desde el modélico *De Instituto Foeminae Christianae* de Juan Luis Vives, cuya versión española comenzó a circular en 1528, son innumerables los textos de los humanistas que abordaron la disyuntiva de si el género femenino merecía algún tipo de alfabetización y si era lícito autorizarlas a leer ficciones. Puesto que el modelo de lector autorizado era, en la polaridad masculino-femenino, el hombre, y en el contrapunto adulto-joven, el mayor. Las mujeres, y más las jóvenes como Maritornes o la hija de la ventera, significaban, en la gramática de lectores autorizados, quienes concentraban una doble vía de desautorización (Ife: 1992).

[5] Uno de los mayores ataques era el que se expresaba con la hipótesis de que la mujer lectora podía comprender y responder billetes eróticos, imaginar vidas aventureras bien diversas de las que les correspondían en la lógica de los estados femeninos siempre controlados por los hombres del hogar y, obviamente, valorar e interesarse por temáticas que supusiesen un interdicto para las de su condición –tal el caso de la apostura y los cuerpos de los batalladores caballeros–.

[6] Las controversias gestadas en torno a la lectura femenina son particularmente ejemplares para comprender los postulados teóricos de Judith Butler (2001) quien sostiene que el principio básico de la sujeción es el reconocimiento objetivo de las autorizaciones e interdictos que regulan la existencia de cada individuo. El crisol de permisos y trasgresiones que se visualizaban a propósito de la lectura femenina es ejemplar testimonio que acompaña, sintomáticamente, la emergencia de los futuros debates sobre la condición humana de la mujer.

ria recepta[7]. Sabe distinguir que el amor correspondido o su búsqueda se reconoce en la mayoría de los casos como una trasgresión a los permisos tributados por el propio orden familiar y concibe que este cerco sobre el cuerpo femenino potencia el valor de algunas frente a la irrelevancia de otras para estas dinámicas intergenéricas. Y entre unas y otras comprende que la mejor parte se la llevan aquellas que, de un modo presunto, por estar custodiadas y adoctrinadas en la prohibición, gozan lo que otras con mejor disposición a la entrega no pueden.

La escena que la imaginación ficcional de Maritornes libera implica el reconocimiento de un destino ideal diverso del que, casi con seguridad, tendrá en la venta. Se sueña en brazos del galán, se imagina envidiada por otra que no puede lo que ella querría, se inscribe en un mundo donde repara el desvalor esencial con el que se sabe percibida. Dado que, no casualmente, las precisiones simbólicas con que configura su norte ideal no dejan margen para ambigüedades. Piensa que es «debajo de unos naranjos abrazada con su caballero» como el amor y la felicidad se construyen. Carencias reales que conceptualiza con la expresión «es cosa de mieles».

Que Maritornes ambiente su realización femenina más acendrada a la sombra de unos naranjos es testimonio de que comprende que aquello que orna y potencia el valor de las mujeres es su virginidad. Pues el naranjo –el árbol, sus frutos, sus flores– en la cultura simbólica del Medioevo y del Siglo de Oro, particularmente en la serie plástica, es atributo de los retratos y representaciones de la Virgen María.

Puesto que si los árboles suelen estar asociados a la fertilidad y las flores de azahar resultaban ser las preferidas para los tocados de las novias, alentándose cierta magia simbólica al prefigurar el premio de la descendencia gestada en la unión matrimonial, no hay que desatender que las naranjas, conocidas como «*aurea mala*» –es decir, «manzanas doradas, de oro»– resultaron conceptualizadas como una de las alternativas de mayor predicamento para precisar cuál podría haber sido el fruto prohibido del Paraíso que selló la caída de la humanidad.

Por eso las naranjas se perciben como motivo inexcusable para figurar la castidad, usualmente en representaciones de la Virgen, y, a su vez, para anunciar la redención humana, cuando el fruto es sostenido por el niño Jesús. Este motivo simbólicamente engarzado –virginidad, redención, resurrección– resultó testimoniado en los cuadros de Fra Angelico, Bellini, Botticelli, Tura, Pere Nicolau, Ghirlandaio, Van Eyck, Ucello, Massip e, incluso, en los bodegones de Zurbarán.

[7] Repárese, por ejemplo, cómo en la ficción quintaesenciada se restituye, como sombra de la díada erótica de enamorados, la figura de una dueña que debería funcionar como guardián y garante de la pureza corpórea de la doncella al tiempo que, muy previsiblemente, sólo puede gozar, vicariamente, la vida que con seguridad añora y que, en su coyuntura funcional doméstica, con seguridad no está a su alcance.

Mas si pureza y redención son las variables simbólicas de los naranjos que amparan a la pareja es evidente, también, que coexiste la ambigüedad cognoscitiva de figurar el goce de esa unión proscripta y trasgresora como «mieles», representación secularizada del conocimiento del árbol del bien y del mal. Puesto que la miel y todo el universo de lo «dulce» son codificaciones del atractivo erótico de toda mujer desde una óptica masculina. Por lo cual muchas heroínas literarias figuran su atractivo irrefrenable para sus enamorados con nombres modelados sobre estos étimos (Lapesa: 1947; Heugas: 1969). Y dos de los ejemplos más logrados son, no casualmente, Dulcinea y Melibea.

IV

Ahora bien, que Maritornes encarne la dúplice potencialidad de ser tanto María como Eva no debería asombrar al crítico puesto que el étimo constitutivo de esta protagonista insiste, a través del constituyente «*-tornes*» del propio nombre, en la reversibilidad. Pues los significados rectos y derivados de «*tornar*» habilitan la posibilidad de interpretar el nombre como un imperativo mariano, es decir, «*devenir María*», «*convertirse*», «*transformarse en*». Maritornes, desde esta perspectiva, es personaje redondo y es figura de potencial totalidad.

Y es el valor del «*rodar*» lo que recuerda el derivado léxico «*torno*», propio de las iglesias donde se depositaban los expósitos, por inconveniencias sociales de los progenitores o por malformaciones naturales de la descendencia –variables éstas muy posibles para la prehistoria familiar que Maritornes y su fama callan–. Y el valor de lo rodadizo es también lo que aplica Covarrubias para interpretar el significado del nombre del río «Tormes» que así se pudo llamar «por criar piedras redondas» («Tormes», p. 926). Asociación no carente de significado si se retiene que en el Tormes nace el padre de la narración picaresca, codificación genérica que explicaría las anomalías constitutivas de Maritornes como personaje.

No es imposible, por otra parte, que si por «*-tornes*» atendemos a «*torno*» se piense que su figura remite al suplicio inquisitorial del potro puesto que si el reo resultaba atado a un «torno» desde el cual se tensaban las cuerdas de la víctima pendiente, con el objetivo de dislocar y arrancar sus extremidades; algo semejante terminará obrando, en su burla nocturna, Maritornes y la hija, pues dejarán colgado e inmovilizado a don Quijote desde el agujero del pajar.

Mas lo realmente constitutivo del destino cifrado en el nombre no puede desligarse del «*Marí(a)-*» con que comienza puesto que, como lo ha indicado Alicia Parodi (2008) en diversos abordajes, Maritornes anunciaría un tipo de modelización de las figuras femeninas de toda la Primera Parte del *Quijote*, el de aquellas hijas de María[8] hechas a imagen y semejanza de María de Magdala, la señora de la Torre, arquetípica imagen de la prostituta arrepentida.

[8] Redondo (1998a) recuerda que el nombre «María» se había popularizado como nombre prototípico de las mozas de ventas y mesones.

No se desatiende que la ecuación alegórica y la exégesis nominal puede encontrar detractores, mas si se insiste en este cauce es porque es el único idóneo para dar razón de una constante contradicción gestada en el nivel de la enunciación y del relato de los hechos, según la cual las censurables conductas de la moza de venta no se ven acompañadas con una adjetivación acorde que fije, en una escala valorativa explícita, su ruindad.

En efecto, sus oficios nocturnos y liberales promesas para el arriero parecen no impactar en la narración de Cide Hamete quien, en más de una ocasión, se muestra benévolo con su criatura. Al ser presentada por el narrador se nos dice que «Esta gentil moza, pues, ayudó a la doncella y las dos hicieron una muy mala cama a don Quijote, en un camaranchón» (I, 16, p. 112). En tanto que cuando sobrevengan los requiebros del caballero mientras es curado por las mujeres, habrá de acotarse «Confusas estaban la ventera y su hija y la buena de Maritornes oyendo las razones del andante caballero» (I, 16, p. 114).

Y no puede ignorarse que al conocerse el pacto nocturno y cómo se ha resuelto la malograda escaramuza erótica, los pareceres respecto de Maritornes no se alteran. Antes bien se le confieren destaques en la transformación memoriosa de lo ocurrido en narración.

Tras el manteamiento de Sancho la moza será la primera en apiadarse del maltrecho escudero: «Y la compasiva de Maritornes, viéndole tan fatigado, le pareció ser bien socorrelle con un jarro de agua, y así se le trujo del pozo, por ser más frío» (I, 17, p. 123). Y este gesto será potenciado cuando, ante el rechazo del agua, el escudero encarezca un cambio por algo más reconfortante:

> rogó a Maritornes que se le trujese de vino, y así lo hizo ella de muy buena voluntad, y lo pagó de su mesmo dinero: porque, en efecto, se dice della que, aunque esta en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana (I, 17, p. 124).

Estas actitudes discordantes del estereotipo se prolongan en el capítulo 27 cuando el cura y el barbero abandonan la venta –«Despidiéronse de todos y de la buena de Maritornes, que prometió de rezar un rosario, aunque pecadora, porque Dios les diese buen suceso en tan arduo y tan cristiano negocio como era el que habían emprendido» (I, 27, p. 204)– y vuelven a retomarse en el capítulo 35 en ocasión en que, de regreso en la venta, sobreviene la aventura de los cueros de vino y la ventera resulta asistida por su «buena criada Maritornes» (I, 35, p. 288).

Circunstancias por las cuales el lector repara en uno de los ilusionismos más notorios de la prosa cervantina: el detalle de que la figura de Maritornes carga con la estigmatización de ser presentada como una pecadora cuando, para la historia, no resulta comprobable que sus prácticas concretas sean estrictamente propias de otra moza del partido más con la cual se ha topado el caballero. Puesto que con Maritornes se sugiere un calibrado desplazamiento.

No sólo porque su capital metálico tiene un origen verosímil para el relato por su trabajo como moza de venta, sino también porque jamás se precisa

ni explicita con claridad si las promesas al arriero se han gestado por voluntad libertina o, por el contrario, por oportunismo mercantil. Detalle por el que la injuria verbalizada por el ventero en la noche de la fallida escaramuza erótica adquiere una densidad diversa.

«¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas éstas» (I, 16, p. 116) grita, en la caliginosa noche, el ventero enfadado. Y el lector debe decidir si ordena su criterio interpretativo de esta figura conforme la reducción semántica que el insulto libera o si, por el contrario, se expone a significaciones más facetadas, de claro cuño humanista, donde cohabitan la miseria y la dignidad de cada cual.

Puesto que así como es bien claro que el insulto es siempre una palabra con poder ampliamente reductiva de la esencia del otro, una palabra con la capacidad de herir y lastimar y con la aptitud de espectacularizar la propia potestad dañina de quien la profiere para con el adversario hostigado (Eribon: 2001), es igualmente evidente que las varias modulaciones de la figura de Maritornes –el habla de su fama, el discurso de Cide Hamete– orquestan, ante el grito descontrolado de su patrón, un inquietante teatro sobre las limitaciones del lenguaje, sobre sus convencionalismos y sobre las tensiones que todo ejercicio de la palabra entraña.

Fenómeno ante el cual importa señalar cómo la misma verbalización ofendida del ventero replica las certezas que se desean incontrovertibles, para así desplegar un libérrimo uso y abuso del lenguaje, al tiempo que se admite, en otro plano, precisamente todo lo contrario. El ventero desea saberse autorizado a pretextar la seguridad de que la moza de la venta es una puta –de hecho así la ha llamado– mas se ve obligado a admitir, por la misma cláusula interrogativa, que ignora dónde está y que, por la incertidumbre de su emplazamiento, Maritornes se revela, cuanto menos, como una hembra que se resiste al encasillamiento. No está donde se puede y debe inferir que están las putas. Maritornes no está donde debería estar. Muy probablemente, por cierto, en el camino o a la puerta de la venta, donde las mozas del partido cautivan clientes. Pero está dentro, en la familia. Y su nomadismo explica la furia del propietario del lugar.

Y algo semejante ocurre con la traducción de los ruidos que lo han alertado sobre las inconveniencias que da por acreditadas. Apuesta, al buscarla con los gritos nocturnos y sin haberla visto o comprobado su suposición, que la responsable de su molestia es ella, mas no puede clarificar mayor claridad que una simple tautología subsidiaria de una pregunta retórica previa. Maritornes es puta y estas cosas, que seguro son de ella, son de puta.

V

Maritornes encarna un punto de indeterminación narrativa cuyo perfil oscila entre la monolítica condena de la injuria verbal –ser una puta– y, desde otra ladera, revelarse como prístina concreción de lo humano, confín simbólico en el cual la limitación opera como crisol dignificante de otras potencialidades.

Y esto es lo que explica que la narración se espeje y se regodee en el despliegue de un conjunto de inversiones legibles en un juego narrativo distorsionado. Pues si Maritornes ingresa a la fama crítica por las acciones que la novela le consagra en el capítulo 16, no puede desatenderse que en el capítulo 43 se replican variables estructurales casi exactas que nos conducen al juego lector de leer los desvíos.

Todo sobreviene cuando doña Clara ha concluido el relato de sus penas al tiempo que se dispone, ilusionada, a un sueño reparador en compañía de las otras mujeres reunidas en la recámara donde don Quijote había confundido a Maritornes con la hija del imaginario castellano que venía a sucumbir a sus encantos físicos y eróticos. Ahora, los datos brindados de la coyuntura narrativa son sustancialmente análogos:

> Sosegáronse con esto, y en toda la venta se guardaba un grande silencio; solamente no dormían la hija de la ventera y Maritornes su criada las cuales, como ya sabían el humor de que pecaba don Quijote, y que estaba fuera de la venta armado y a caballo haciendo la guarda, determinaron las dos de hacelle alguna burla o, a lo menos, de pasar un poco el tiempo oyéndole sus disparates.
> Es, pues, el caso, que en toda la venta no había ventana que saliese al campo, sino un agujero de un pajar, por donde echaban la paja por defuera. A este agujero su pusieron las dos semidoncellas, y vieron que don Quijote estaba a caballo, recostado sobre su lanzón, dando de cuando en cuando tan dolientes y profundos suspiros, que parecía que con cada uno se le arrancaba el alma (I, 43, p. 351).

En ambas secuencias se trabaja con el motivo del ingreso vedado a la recámara de alguien del sexo opuesto. Es claro, nos guste o no, que Maritornes estaba dispuesta a yacer con el arriero en tanto que aquí, conforme se explicitará, es bien evidente que ni la moza ni la hija de la ventera, «dos semidoncellas», no tienen la menor intención de hacerlo. Desvío que se busca potenciar por la explicitación notoria de, precisamente, una virginidad en entredicho. La burla es evidente porque quienes no pueden preciarse de ser doncellas tampoco se avienen a un interludio erótico con el paladín.

Bastará que las dos jóvenes llamen la atención del caballero para que conjeture que «otra vez, como la pasada, la doncella famosa, hija de la señora de aquel castillo, vencida de su amor, tornaba a solicitarle» (I, 43, p. 352). La indicación narrativa calla que la escena invierte la posición de asedio del nido amoroso. Pues si en la primera noche la penetración del espacio le correspondía a una masculinizada Maritornes, ahora, en sentido inverso, el andante será emplazado, estructuralmente, en lugar diverso de la femenil paciente espera. Desvío que apunta a poner en evidencia que tampoco así se puede consumar una aventura erótica.

Como en la primera noche, don Quijote insistirá, discursivamente, en dinámica triangulación de su deseo dado que entre la libido descontrolada de

la doncella y el caballero se interpone la promesa dada a Dulcinea y su amor por ella. Limitación que en la primera ocasión se contraponía al desborde táctil de don Quijote –pues tenía ceñida a Maritornes y palpaba su cuerpo sobre la camisa– y que aquí, inversamente, se centrará en el valor sinecdóquico y consolatorio de su fuerte brazo.

En efecto, un juego grotesco en torno a los brazos –y sus valores simbólicos– comienza a desplegarse. No será don Quijote quien retenga a la doncella que dice rechazar sino que aquí las dos jóvenes, fraudulentamente, inmovilizarán a don Quijote manteniendo enlazada su mano:

> –Pues ¿qué ha menester, discreta dueña, vuestra señora? –respondió don Quijote.
> –Sola una de vuestras hermosas manos –dijo Maritornes–, por poder desahogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído, tan a peligro de su honor, que si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada della fuera la oreja (I, 43, p. 353).

La masculinidad puede quedar subsumida, casi objetualmente, en una fálica mano. Fantasiosa metamorfosis de la hombría batalladora y de la virilidad galante que resulta hipostasiada por la posibilidad de que el requerido galán conforme a la dama sólo con alguna de las dos que tiene. Sugestiva disyunción que refuerza el sentido de que, en verdad, lo necesitado no es una mano.

Y es evidente, además, que la confesión nocturna desgrana calibradísimo juego de menciones explícitas y silencios. Maritornes está muy habituada a los prototípicos juegos de seducción que en la intimidad se construyen verbalmente. Y si el hermoso brazo que se anhela es lo enunciable, lo que no se dice es para qué resulta requerido y cómo lograría la doncella aplacar su desequilibrio[9].

El «gran deseo» femenino somete a la mujer a un peligro evitable. Y no es un dato menor que el riesgo se registre por haber devenido moradora no autorizada de penumbroso agujero. Circunstancia que permite explicitar que si en el cortejo erótico el hombre se metaforiza en falo penetrante, la hembra sólo podría reconocerse como vacío receptáculo cuyo goce radica en complacer.

Y es igualmente sugestivo que el argumento seductor de las dúplices mujeres se sustente desde el presupuesto de que lo que se acuerde ha de ser un tipo de trasgresión que no es la mayor ni la más grave de todas aquellas posibles desde la perspectiva lectora. Pues si la consumación erótica no es enunciable, sí resulta serlo, en sentido inverso, que esto se hace a espaldas del legítimo custodio parental quien, de saberlo, se adelantaría a cortar el cuerpo de la doncella.

[9] Amén del tópico recuerdo de que V. Nabokov trabajaba esta escena en sus clases sobre la novela como ejemplo de crueldad, variable que desbarataba la valía estética que podía reconocerle, importa recordar uno de los contados abordajes actuales del pasaje: Fernández: 2001: 27-49.

Cercenamiento que no se piensa ejecutable sobre cualquier parte de la anatomía femenina sino sobre una «oreja» cuya simbología concentra, para la fábula, varias posibilidades no excluyentes entre sí. En primer lugar, por la oposición de las vías eróticas *ex auditu* y *de visu* (Ynduráin: 1983). Si la doncella quedara sin oreja no quedaría apta para el tipo de amores que don Quijote practica, los amores de oídas que lo tienen ligado a su nunca vista Dulcinea. No sería una dama ligable a la prestigiosa tradición del coito auricular cuyo modelo más prestigiado es la Virgen.

Incapacidad que viene a señalar la inviabilidad de ese tipo de enamoramiento, pues si sucumbe al goce de la mano requerida sería bien claro que su amor no es de oídas, pero el peligro de toda mujer, también, es el dispositivo de tutela viril en que están inscriptas culturalmente. Porque tarde o temprano siempre habrá un padre que las corte, porque otro las ha gozado o porque puede llegar a gozarlas.

Por eso no debe olvidarse que el tópico de las orejas cercenadas afecta, puntualmente, a don Quijote pues ese había sido el saldo del desastrado combate con el vizcaíno, quien al atacarlo con su espada le había cercenado «gran parte de la celada, con la mitad de la oreja» (I, 9, p. 72). Motivo que es singularmente importante porque –según lo demostró Silvana Arena (2001)– a nivel médico se constataba la creencia de que «los hombres a los que se les había cortado la oreja o parte de ella tenían un semen poco abundante y débil como para realizar exitosamente el acto sexual» (152). Creencia que clarifica el *quantum* de angustia que suscita en el andante la simple conjetura de otra oreja cortada.

Maritornes sabe muy bien cómo burlarse y no se equivocaba cuando intuía el tipo de colaboración que obtendría del insano caballero. Al punto que el parlamento de don Quijote que acompaña la ofrenda de sólo «una de vuestras hermosas manos» certifica la clarividencia de la moza en el terreno de las inferencias, ya que nada de lo que diga el andante, o simplemente suceda, desestructurará su plan pergeñado de improviso:

> –Tomad, señora, esa mano, o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo, a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aún la de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene (I, 43, p. 353).

La anatomía imaginaria que don Quijote construye no podría ser más precisa. Explica que la mano es algo más que un simple brazo. De hecho la ha instituido de potencialidades referenciales bien explícitas: su mano es ese hombre verdugo en el cual el desearía construirse con el correr de su gesta. Y es también, mágicamente, cifra de un cuerpo poseído por vía que, en forma

paradójica, no podría ser táctil. Por lo cual no resulta incongruente que la objeción sensible previa sirva para alentar la dimensión contemplativo-especulativa respecto de él mismo en tanto *aleph* corpóreo.

Razonamientos todos ellos que entrarán en cortocircuito con las quejas ulteriores que profiera cuando, engañado, Maritornes logre enlazarlo desde arriba y dejarlo como cuerpo inmovilizado y colgado gracias a un lazo corredizo que aplica a su miembro superior:

> –Más parece que vuestra merced me ralla que no me regala la mano, no la tratéis tan mal, pues ella no tiene la culpa del mal que mi voluntad os hace, ni es bien que en tan poca parte venguéis el todo de vuestro enojo. Mirad que quien quiere bien no se venga tan mal (I, 43, p. 353).

Don Quijote queda suspendido tal como, en ese entonces, comenzaban a realizarse las disecciones anatómicas de cuerpos muertos. Y resulta irónico que ante la constatación opuesta del presupuesto halago que intuía para con su miembro, disminuya, discursivamente, la entidad de su «mano». La doncella no debe descargar «en tan poca parte» el rechazo que ha liberado quien debería, gozosa, morar en la no correspondencia y perpetuar su amor aún a sabiendas de que la reciprocidad es inviable.

La burla, al menos para Maritornes y la hija de la ventera, se agota en las risas y en el abandono del pajar donde pergeñaron la emboscada erótica. Pero el lector resulta nuevamente orientado a reparar en la duplicación en proceso pues se precisará que don Quijote «se dio a imaginar que todo aquello se hacía por vía de encantamento, como la vez pasada, cuando en aquel castillo le molió aquel moro encantado del harriero» (I, 43, p. 354). Y esto se completará con la explicitación de que el caballero andante quedará colgado como reo sometido al «tormento de la garrucha» (I, 43, p. 355).

Estamos, claramente, ante un disciplinamiento corpóreo impensado. No será la hija de la ventera ni la moza de la venta quienes queden maltrechas sino, en forma reiterada, el hidalgo devenido caballero. Trazo en el que se remarca que no hay contexto posible para que su cuerpo se exhiba, triunfante y en esplendor, en furtiva batalla erótica. Y Maritornes quedará delineada como aquella que, también, sabe burlar y reírse.

VI

El perfil de la moza, enriquecido por las contradicciones no resueltas –de mala vida y cristiana– y profundizado por aspectos no integrados a su estereotipo de mujer pecadora –su gusto por la lectura y su capacidad de ensoñación, su disposición a la burla y el disfrute jocoso– obtendrá en dos secuencias finales, formalmente anecdóticas, la posibilidad de exhibir un piélago de sentimientos con los cuales no suele ser recordada. Puesto que en el

capítulo 44, cuando comiencen los conflictos con pasajeros en la venta, y en el capítulo 47, cuando se dé inicio a la farsa colectiva del retorno encantado del andante, demostrará que puede desesperarse y que, como toda mujer, entiende de lágrimas.

En el primer caso todo gira en torno a una compensación providencial del agravio nocturno previo: el ventero necesitaría el auxilio del andante pero este supedita su concurso a la observancia de todos los protocolos de la ideación caballeresca que lo tiene apresado. La ventera, su hija y Maritornes se desesperarán clamando su auxilio pero él observará la necesaria autorización previa de la princesa Micomicona y, ulteriormente, la conveniencia de que sea su escudero quien combata. La desesperación de la moza será genuina[10] y no vacilará en interpretar el laberinto de impedimentos en función de la presumible «cobardía» (I, 43, p. 360) de don Quijote[11].

Y semejante congoja será la que imposte, junto a las otras dos mujeres, cuando el caballero resulte puesto en el carro: «salió la ventera, su hija y Maritornes a despedirse de don Quijote, fingiendo que lloraban de dolor de su desgracia» (I, 47, p. 376). Y, de un modo más que llamativo, tras el esperable discurso de agradecimiento del protagonista, el narrador habrá de revelar, mimetizado con la propensión a las metamorfosis perceptivas del caballero que mientras «las damas del castillo» (I, 47, 376) así departían, el resto de los presentes comienza a despedirse ante la evidencia de rumbos diversos para muchos de ellos.

Es por demás claro que, para así tildarlas y obrar una redención figurativa –al menos, en concreto, para el caso de la moza asturiana–, la voz narrativa se ha hecho eco de las últimas palabras que don Quijote les destina:

---

[10] Es particularmente llamativo –dada la espontaneidad de la queja– cómo se pueden diferenciar las acciones de la moza asturiana según se registre, del contexto, algún tipo de expectativa masculina a su respecto. Mientras los pasos nocturnos suponen la exhibición de aquello que de ella se espera, con lo cual su proceder puede pensarse de un modo reactivo a la sobredeterminación masculina respecto de su individualidad, son bien diversos todos aquellos que, por el contrario, la corren del guión esperable: su generosidad con Sancho, su entusiasmo lector, la genuina angustia respecto de terceros, incluso de aquel que es el único que la insulta en toda la novela.

[11] Sería innegable que el ser tildado de cobarde debería funcionar como el peor insulto imaginable para atacar al caballero andante, mas la narración se abstiene de verbalizar la injuria y sólo la explicita en tanto inferencia de las derivas anímicas de Maritornes, la ventera y su hija ante la ausencia de socorro por parte del paladín. Sería –casi– otro reflejo invertido de lo acaecido en I, 16 cuando Maritornes resulta insultada. E importa señalar, además, que hay otro reflejo demorado de I,16, puesto que si en aquél capítulo se insistía en que don Quijote dormía cual liebre, con los ojos abiertos, Covarrubias nos recordará la siguiente definición del término: «El hombre de poco ánimo y de mucho miedo, opuesto al valiente, osado y animoso. Díjose de *cova*, cava o cueva, porque a semejanza del conejo, animal temerosísimo, se esconde y se mete como en vivar, en las partes más escondidas que él halla, porque no le hallen…» («Cobarde», p. 324).

> Perdonadme, fermosas damas, si algún desaguisado, por descuido mío, os he fecho que de voluntad y a sabiendas jamás le di a nadie, y rogad a Dios me saque destas prisiones, donde algún mal intencionado encantador me ha puesto; que si de ellas me veo libre, no se me caerá de la memoria las mercedes que en este castillo me habedes fecho, para gratificallas, servillas y recompensallas como ellas merecen (I, 47, p. 376).

Don Quijote promete, con fabla que intencionalmente mima sus lecturas, tenerlas presentes, de volver a ser libre, en sus gestos de agradecimiento. Las nomina, por sobre el evidente contexto burlesco en que se gesta su plática, con un estatuto diverso –son «fermosas damas»– y termina remarcando que lo propio de su empresa caballeresca es la confianza en los vínculos humanos que se acrisolan en la dignificación del otro. Estrategia final para la cual, sugerentemente, parece haber convencido al particular narrador de su gesta.

Pues si Maritornes se perfilaba hostil a la memoria narrativa de los grandes hechos del andante por haber sido delineada como sujeto minorizado por su apariencia física, por su alteridad social y por tratos carnales opuestos a la moral dominante, no es arriesgado sostener que la continua atención de la que resulta objeto en la fábula abre una grieta en el esbozo grotesco. Dado que la insistencia con la cual su voz y sus acciones resultan recuperadas señalan, como mínimo, un confín de inestabilidad y disenso. Discrepancias que distan mucho de construirse como un contradiscurso explícito pero que tienen, a pesar de esta expectativa quizás frustrada para muchos, un valor inequívoco.

Puesto que al transformarse la estereotipada imagen de la pecadora en personaje agradable –y no por razones venales– se sugiere que la razón de ser de su existencia en el texto y de sus interacciones con los protagonistas de la fábula sólo pueden encontrar razón en una valoración diáfana de variables constitutivas de lo humano que, lamentablemente, las interpretaciones canónicas no suelen auscultar. Porque, por más que la historia toda pueda resultar subsumible en el expedito dictamen de que el *Quijote* se consagraría, todo él, a la exploración de la locura libresca de quien buscó devenir y creyó haberse transformado en invencible caballero, es inexcusable el reconocimiento de que esta hipótesis además de reductiva no honra las múltiples instancias de «incomodidad lectora» en las cuales la supuesta realidad más evidente no se presta, condescendiente, a esa única posibilidad.

De todo lo cual se seguiría –a nuestro modesto entender– que si Maritornes tanto interactúa con don Quijote ello debería guiarnos al plexo axiológico del humanismo que Cervantes, a destiempo de su época, tanto se había esforzado en recuperar. Pues lo decididamente atractivo de las criaturas –tanto como para llegar a devenir personajes de una fábula– no depende, maniqueamente, del prolijo hilván de triunfos que los parangonan o de los supuestos

fracasos que los condenan sino, antes bien, de la aceptación humana de la necesaria coexistencia, como en Maritornes y en don Quijote ocurre, de miseria y dignidad.

JUAN DIEGO VILA
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS "DR. AMADO ALONSO"

BIBLIOGRAFÍA

ARENA, Silvana. (2001) «"*Dieta, mangueta y siete ñudos a la bragueta*" o de cómo don Quijote combatió los placeres mundanos». *Para leer el «Quijote»*. Alicia Parodi y Juan Diego Vila (Eds.). Buenos Aires. Editorial Eudeba.

BUBNOVA, Tatiana. (1990) «Cervantes y Delicado». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXVIII. 567-590.

BUTLER, Judith. (2001) *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1983) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Prólogo de Marcos A. Morínigo, edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Buenos Aires. Huemul.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. (1994) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Madrid. Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).

ERIBON, Didier. (2001) *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona. Anagrama.

FERNÁNDEZ, Enrique. (2001) «*"Sola una de vuestras hermosas manos"*: Desmembramiento petrarquista y disección anatómica en la venta (*Don Quijote*, I, 43)». *Cervantes*. 21. 2. 27-49.

FERNÁNDEZ DE CANO Y MARTÍN, José Ramón. (1993) «Carirredonda y chata (una aproximación –honesta- a las feas del *Quijote*)». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990)*. Barcelona. Anthropos. 289-298.

GARCÍA VERDUGO, María Luisa. (1994) «*La lozana andaluza» y la literatura del Siglo XVI: la sífilis como enfermedad y metáfora*. Madrid. Pliegos.

GERBER, Clea. (2006) «*"Aún más de lo que te prometo"*: don Quijote, Sancho y el dispositivo de la promesa en el *Quijote* de 1605». *El «Quijote» en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (Eds.). Buenos Aires. Asociación de Cervantistas, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso». 389-394.

HEUGAS, Pierre. (1969) «Variations sur un portrait: de Mélibée à Dulcinea». *Bulletin Hispanique*. 71. 5-30.

HSU, Carmen. (2002) *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*. Kassel. Edition Reinchenberger.

IFE, Barry W. (1992) *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Madrid. Crítica.

JOHNSON, Caroll. (1990) «La sexualidad en el *Quijote*». *Edad de Oro*. IX. 125-136.

JOLY, Monique. (1996) «El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina». *Études sur Don Quichotte*. Paris. Publications de la Sorbonne. 165-180.

LAPESA, Rafael. (1947) «Aldonza-Dulce-Dulcinea». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 23. 48-53.

LASKIER MARTIN Adrienne. (2008) *An Erotic Philology of Golden Age Spain*. Nashville. Vanderbilt University.

MIÑANA, Rogelio. (2007) *Monstruos que hablan. El discurso de la monstruosidad en Cervantes*. Chapel Hill, North Carolina. Studies in the Romance Languages and Literatures.

PARODI, Alicia. (2008) «Dulcinea, tierra de Leche y Miel». *Cervantes y las religiones*. Fine, Ruth y Santiago López Navia (Eds.). Madrid-Frankfurt. Iberoamericana-Vervuert. 97-115.

REDONDO, Augustin. (1998) «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*». *Otra manera de leer el «Quijote»*. Madrid. Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).

RESINA, Joan Ramón. (1991) «Medusa en el laberinto: locura y textualidad en el *Quijote*». *Los usos del clásico*. Barcelona. Anthropos. 223-243.

REY HAZAS, Antonio. (1996) «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna». *Edad de Oro*. XV. 141-160.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. (1999) «*Mundus est fabula*. La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica». *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid. Biblioteca Nueva. 59-83.

TORRES, Bénédicte. (2002) *Cuerpo y gesto en el «Quijote» de Cervantes*. Alcalá de Henares. Biblioteca de Estudios Cervantinos.

VILA, Juan Diego. (2008) *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del «Quijote»*. Kassel. Edition Reichenberger.

VILA, Juan Diego. (en prensa) «*"Señoras aventureras"*: tensiones poéticas y trasgresiones genéricas en la aventura de la segunda dueña Dolorida o Angustiada». *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Sao Paulo, 29 de junio al 3 de julio de 2015)*.

YNDURÁIN, Domingo. (1983) «Enamorarse de oídas». *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid. Cátedra. vol. II. 605-614.

RESÚMENES

Allen, John. «*Fanfarria para el hombre común*. Los orígenes del teatro comercial europeo».

Resumen:
Las obras de Shakespeare y sus coetáneos presentaban la historia de *Power on Display*, como reza el título de un libro de Leonard Tennenhouse. En Madrid durante la misma época, Cervantes y otros dramaturgos montaron *La Numancia*, *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea*, obras que se compaginan más con el gobierno de Sancho Panza en la isla de Barataria que con los dilemas históricos de los aristócratas de las obras de Shakespeare. Las quejas de Cervantes y Lope del poder del vulgo en los corrales de Madrid surgieron por la forma en que se financiaban las producciones, que dependían de una combinación extrañísima de unos pagos mensuales de los dueños de las casas a cada lado del corral junto con las entradas diarias de los mosqueteros del patio.

Palabras clave:
Teatro europeo, Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega, Literatura española de la Edad de Oro.

Abstract:
The plays of Shakespeare and his contemporaries told their audience the story of *Power on Display*, as Leonard Tennenhouse's title described it. In Madrid during the same period, Cervantes and his fellow dramatists produced *La Numancia*, *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea*, works that have more in common with the governorship of Sancho Panza on the island of Barataria that with the historical dilemmas of the aristocrats of Shakespeare's cast of characters. The complaints of Cervantes and Lope about the power of the crowd, the *vulgo*, in the Madrid corrales were a consequence of the financing of theatrical production, involving a bizarre combination of patrons in private neighboring houses and the groundlings, or *mosqueteros*.

Key Words:
European Theatre, Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega, Spanish Literature of the Golden Age.

Álvarez Roblin, David. «El *Quijote* de Lesage (París, 1704): ¿Una reconciliación entre Cervantes y Avellaneda?».

Resumen:
El escritor francés Alain-René Lesage publica en París en 1704 una adaptación muy libre del *Quijote* de Avellaneda. Esta obra no solo constituye un valioso testimonio acerca de la recepción de la continuación apócrifa, sino que ofrece un nuevo punto de partida para el estudio de las relaciones textuales entre las dos segundas partes del *Quijote*. El novelista francés, en efecto, se inspira a la vez en el *Quijote* de 1614 y en el de 1615, lo que constituye en cierto modo una «reconciliación» literaria entre ambos autores. Lejos de admirar a Avellaneda en detrimento de Cervantes, Lesage plantea implícitamente en su novela la posibilidad de una complementariedad dialéctica entre los dos novelistas, que participan cada uno a su manera en la expansión del universo quijotesco. En este sentido el escritor francés parece haberse adelantado a ciertas tendencias críticas actuales.

Palabras clave:
Lesage, *Nouvelles Aventures*, Quijote, Avellaneda, Cervantes, adaptación, imitación recíproca.

Abstract:
The French writer Alain-René Lesage published in Paris in 1704 a free adaptation of Avellaneda's *Quixote*. His work is not only a valuable testimony about the apocryphal continuation's reception; it offers a new starting point for the study of intertextual relationship between the two Second Parts of *Don Quixote*. The French novelist took inspiration both from the 1614's *Quixote* and from the 1615's version. As such, his work is a kind of literary «reconciliation» between both authors. Very far from admiring Avellaneda to the detriment of Cervantes, Lesage raised implicitly the possibility of a dialectical complementarity in which each of the two novelists would participate in his own way in the expansion of the quixotic universe. In this regard the French writer may have anticipated some of the current critical approaches.

Key Words:
Lesage, *Nouvelles Aventures*, Quixote, Avellaneda, Cervantes, adaptation, reciprocal imitation.

Baquero Escudero, Ana L. «Azorín ante los personajes del *Quijote*».

Resumen:
El interés por los clásicos de Martínez Ruiz queda plasmado a lo largo de su dilatada trayectoria literaria; del mismo destaca, con singular relieve, Cervantes y su obra. A partir de una previa contextualización histórica sobre el cervantismo de su época, el presente trabajo acota, pues, tan solo una pequeña parcela de la abundante producción de temática cervantina de Azorín, para analizar tanto sus interpretaciones y valoraciones críticas, como su creación literaria dedicada a los personajes del *Quijote*.

Palabras clave:
Azorín, Cervantes, personajes del *Quijote*, recreaciones.

Abstract:
Martinez Ruiz's interests towards classic is captured through his extensive career; his interest towards Cervantes and his works stands out. From a previous historical contextualization regarding the study of Cervantes during his own time, this paper deals with just a small part of Azorin's many works regarding the Spanish author to analyze both his interpretations and critical assessments and also his literary creation devoted to the characters from *Don Quixote*.

Key Words:
Azorín, Cervantes, *Don Quixote*'s characters, recreations.

CANAVAGGIO, Jean. «Recorridos americanos de Don Quijote».

Resumen:
Aparecido en Valladolid en los últimos días del año 1604, el *Quijote* no tardó en cruzar el Atlántico. Sin embargo, tuvo que esperar casi dos siglos para marcar el Nuevo Mundo con su impronta. Este estudio examina su proyección en las letras hispanoamericanas, especialmente en las obras de Jorge Luis Borges, García Márquez y Carlos Fuentes. Al mismo tiempo, se propone mostrar cómo, en Estados Unidos, Herman Melville y Mark Twain meditaron su ejemplo, seguidos más tarde por William Faulkner y Thomas Pynchon.

Palabras clave:
Recepción, Don Quijote, Borges, Faulkner, Fuentes, García Márquez, Melville, Pynchon, Mark Twain.

Abastract:
Appeared in Valladolid at the end of 1604, *Don Quixote* soon cross the Atlantic Ocean. However, it had to wait almost two centuries to make its mark in the New World. This study examines its projection in Latin American literature, especially the works of Jorge Luis Borges, García Márquez and Carlos Fuentes. At the same time, it aims to show how, in the United States, Herman Melville and Mark Twain meditated its example, followed later by William Faulkner and Thomas Pynchon.

Key Words:
Reception, Don Quijote, Borges, Faulkner, Fuentes, García Márquez, Melville, Pynchon, Mark Twain.

Cuevas Cervera, Francisco. «Don Quijote, un motivo ambivalente para escritores en tiempos de guerra y exilio (1808-1833)».

Resumen:
En el siglo XVIII y primeros años del XIX son numerosos los ejemplos de recreaciones del motivo quijotesco en obras de corte político y tono satírico, crítico o reformador. Independientemente de la ideología, el *Quijote* se convierte en molde de censura y su personaje en instrumento a partir del cual se genera la sátira. En el marco de la Guerra de la Independencia, el motivo quijotesco será esgrimido desde todos y contra todos los frentes posibles, lo que genera una tradición discursiva que será heredada por los exiliados españoles entre 1814 y 1833. Durante esos años, muchos de los expatriados se configurarán como un grupo de recuperación de la cultura española fuera de nuestras fronteras y, por tanto, de Miguel de Cervantes y el *Quijote*. Sin embargo, la identificación entre el caballero manchego y la figura de los exiliados no podrá darse hasta asumirse la interpretación romántica de la novela.

Palabras clave:
Cervantes, Don Quijote, Guerra de la Independencia, exilio, sátira.

Abstract:
In the eighteenth century and during the early nineteenth century numerous examples of Quixotic recreations can be found in works of a political nature, with a clear satiric, critical or reforming tone. Independent of ideologies, *Don Quixote* is transformed into a model for censorship, and its main character in an instrument through which satire is generated. In the context of the Spanish War of Independence, the quixotic motif will be wielded from all and against all possible directions, generating a discursive tradition inherited by the Spanish exiles between 1814 and 1833. During those years, many of the Spanish expatriates will be shaped into a group trying to recover Spanish culture outside our borders, and, for obvious reasons, Miguel de Cervantes and his *Quixote* will be vindicated as well. Nevertheless, the identification between the Manchegan Knight and the figure of the exiles will not be possible until the Romantic interpretation of the novel is assumed.

Key Words:
Cervantes, Don Quixote, Spanish War of Independence, exile, satire.

D'Onofrio, Julia. «De Micomicona a la jimia de bronce. Los ejemplos de una mona para construir un personaje».

Resumen:
Resulta siempre productivo para el análisis sondear en las múltiples sugerencias que despiertan los materiales con que Cervantes construye, nombra o caracteriza a sus personajes ficcionales. El presente trabajo busca poner de relieve el trasfondo cultural ligado a la representación de los monos en la construcción de Micomicona y su reescritura en el *Quijote* de 1615, la princesa Antonomasia. El haz de sentidos convergentes que de manera dinámica ayudan a conformar el personaje de Dorotea y sus pares caballerescos nos permite reflexionar una vez más sobre la profunda complejidad de las creaciones cervantinas.

Palabras clave:
Quijote, Micomicona, simbolismo, animales, personajes.

Abstract:
It is always productive for analysis to venture into the multiple implications that are suggested by the different meanings with which Cervantes builds up, names or characterizes his fictional characters. This study seeks to highlight the cultural background associated with ape lore in the construction of Micomicona and of her rewrite in *Don Quixote* Part two, Princess Antonomasia. The sheaf of converging meanings that dynamically help to construct the character of Dorotea and her chivalric counterparts allows us to once more ponder on the profound complexity of Cervantine creations.

Key Words:
Quixote, Micomicona, simbolism, animals, characters.

Dotras Bravo, Alexia. «Las falsificaciones de la Historia: Cervantes entre Bragança y Sanabria».

Resumen:
en la histórica ciudad de Bragança, enclave transfronterizo y estratégico de la casa real portuguesa, se afirma en la actualidad que Miguel de Cervantes, probablemente después de 1562, haya podido visitar la ciudad –y no solo– ya que incluso se dice que pudo haber estudiado en el colegio de los jesuitas que desde aquella época existía en dicho lugar. Esta cuestión, no comprobada documentalmente en la actualidad, surge desde instancias de política cultural que quizás convengan a Sanabria –y a Zamora con ella– y a Bragança, ciudades hermanadas en muchos aspectos, entre ellos el turístico. Con este trabajo pretendo recopilar aquellos datos sanabreses y brigantinos sobre la vida del autor entre su nacimiento y su juventud, además de traer de nuevo a la actualidad la polémica del origen de Miguel de Cervantes Saavedra, desmintiendo una serie de afirmaciones ofrecidas en el ámbito cultural de Bragança, claramente mal aconsejada, y así analizar a la luz de los datos imparciales la (im)probable documentación brigantina sobre el asunto.

Palabras clave:
Cervantes, Bragança, jesuitas, biografía cervantina.

Abstract:
At the historical city of Bragança, cross-border and strategic location of the Portuguese Royal House, it is lately affirmed that Miguel de Cervantes, probably after 1562, may have visited the city –and not only that– because it is also being said that he may have studied at the Jesuists school that at that time existed in the city. This matter, not currently verifed with documents, arises from cultural political instances that may be of interest to Sanabria –together with Zamora– and Bragança, cities linked in many aspects, being the touristic one of them. In this work I intend to compile those data from Sanabria and Bragança, about the author's life between his birth and his youth, and also bring back the focuss on the polemic about the origin of Miguel de Cervantes Saavedra, refuting a number of statements given in the cultural environment of Bragança; clearly poorly advised, and so analyse in light of the impartial data the (un)likely documentation from Bragança on the matter.

Key-words:
Cervantes, Bragança, jesuits, cervantine biography.

García Castañeda, Salvador. «Don Quijote y los títeres: el retablo de Maese Pedro».

Resumen:
El presente artículo examina el episodio del Retablo de Maese Pedro en la segunda parte del Quijote, tal como fue interpretado por diversos ilustradores españoles y extranjeros. Tales ilustraciones más o menos fieles al texto cervantino contribuyeron a popularizar diversas imágenes de Don Quijote que corresponden a las interpretaciones dadas a este personaje por la crítica desde la aparición de la novela hasta nuestros días.

Palabras clave:
Quijote, Maese Pedro, títeres, Don Gaiferos, Melisendra, retablo, ilustraciones.

Abstract:
This article examines the episode of the Retablo de Maese Pedro (Master Peter's Puppet Show) in the second part of *Don Quixote* as it has been interpreted by various illustrators from Spain and other countries. These illustrations, more or less faithful to Cervantes's text, served to popularize various images of the central character, Don Quixote, and the images correspond to interpretations offered by critics from the moment the novel appeared up to the present.

Key Words:
Don Quijote, Maese Pedro, puppets, marionettes, Don Gaiferos, Melisendra, puppet show, illustrations.

Gómez Canseco, Luis. «Garcilaso en el teatro de Cervantes».

Resumen:
La presencia de citas literales e imitaciones directas de Garcilaso de la Vega tiene una considerable importancia cuantitativa en todo el teatro de Cervantes. Sin embargo, su función cambia entre las obras compuestas al regreso de Argel y las *Ocho comedias y ocho entremeses* a favor de un uso más libre y complejo.

Palabras clave:
Cervantes, Garcilaso de la Vega, teatro, imitación.

Abstract:
The use of literal quotations and direct imitations of Garcilaso de la Vega is notable and quantitatively constant in Cervantes's drama. Nevertheless, the function of these quotations moves towards a more complex and distinctive use in the works written between Cervantes's return to Algiers and the composition of *Ocho comedias y ocho entremeses*.

Key Words:
Cervantes, Garcilaso de la Vega, drama, imitation.

González, Aurelio. «La multiplicación de tramas en las comedias cervantinas».

Resumen:
Revisión del uso de varias tramas (paralelas o dependientes), su estructura y sentido en las comedias de Cervantes incluidas en el volumen publicado en 1615. Así se analiza la doble trama en *El gallardo español*, las dos tramas complementarias, también de distinto sentido en *Los baños de Argel*, la multiplicidad de historias en *La casa de los celos*, la triple estructuración en *El laberinto de amor* y las formas particulares derivadas de la caracterización de un personaje en *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*. Esta visión se pone en relación con la Comedia Nueva de Lope y la estética barroca y con algunos recursos espectaculares como el espacio.

Palabras clave:
Cervantes, teatro, Siglos de oro, Barroco, trama, Comedia Nueva.

Abstract:
Revision of the use of several plots (parallels o dependents), its structure and sense in Cervantes' comedies included in the book published in 1615. Is analysed the double plot in *El gallardo español*; the two complementary story lines, both of different sense, in *Los baños de Argel*; the multiple intrigues in *La casa de los celos*; the triple structure in *El laberinto de amor* and the particular forms resulting by the characterization of a personage in *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*. These visions are in relation with Lope's New Comedy, Baroque esthetics and several spectacular techniques as theatrical space.

Key Words:
Cervantes, theater, Golden Ages, Baroque, plot, New Comedy.

Lozano-Renieblas, Isabel. «Admiración y tragicomedia en el *Quijote*».

Resumen:
Este trabajo pretende aproximarse al comportamiento de la admiración como punto de intersección entre la seriedad y la risa en el *Quijote*. En el arranque del *Quijote* de 1605 predomina una idea residual de lo cómico, marcada por el binomio admiración-novedad y asociada, no solo pero sí fundamentalmente, a lo bajo, a lo ridículo. En el *Quijote* de 1615 se consolida la transformación en tragicomedia de la obra cervantina, alcanzando su momento culminante la tensión entre los elementos elevados, serios, y los burlescos, bajos, en el episodio del Caballero del Verde Gabán. Esta transformación de lo cómico exigía inyectar dosis significativas de seriedad, incorporando una categoría seria, la admiración, a la ficción cómica. El propósito es relegar las viejas figuras de la risa para dar paso a la construcción del personaje tragicómico, con todas las antinomias que implica su humanización, liberando lo cómico de las constricciones que le imponía lo ridículo.

Palabras clave:
Admiración, cómico, ridículo, seriedad, novedad.

Abstract:
This paper aims to approach admiration as a point of intersection between seriousness and laughter in the Quijote. At the start of the first part of Quijote a residual idea of the comic dominates, marked by the binomial admiration-novelty and associate, not only but mainly, to the ridiculous. In the Quixote of 1615 the transformation of the work in tragicomedy is consolidated, reaching its climax the tension between serious and burlesque elements in the episode of Knight of the Green Gaban. This transformation of the comic requires the addition of significant doses of seriousness, incorporating a serious aesthetic category, admiration, to comic fiction. The purpose is to relegate the old figures of laughter to make way for the construction of the tragicomic character, with all the contradictions that implies humanizing it, in order to liberate the comic of the constraints imposed by the ridiculous.

Key Words:
Admiration, comic, ridiculous, seriousness, novelty.

Lucía Megías, José Manuel. «Gonzalo Meléndez de Valdés, gobernador de Soconusco: el otro "Miguel de Cervantes" en América o de cómo es posible escribir una nueva biografía cervantina».

Resumen:
En 1590 Miguel de Cervantes solicita al Consejo de Indias cuatro de los puestos vacantes en América, entre ellos el de gobernador de la provincia de Soconusco. En el Archivo General de Indias se conserva el acta de nombramiento a favor de Gonzalo Meléndez de Valdés para este puesto, lo que permite al autor un acercamiento a la América que pudo encontrarse Cervantes de haber sido él el que ocupara este puesto. Situar a Cervantes en su contexto histórico, en el tiempo fascinante de los Siglos de Oro se plantea como el camino para proponer un nuevo modo de acercarse a los estudios biográficos de Cervantes, que han estado más empeñados en darle sentido a las referencias que aparecían en su propia obra (el Cervantes personaje) que en situarlo en su época (el Cervantes hombre).

Palabras clave:
Cervantes, biografía, América, puestos vacantes, corte, Consejo de Indias, Archivo General de Indias.

Abstract:
In 1590 Miguel de Cervantes asks the Consejo de Indias four vacancies in America, including the governor of the province of Soconusco. In the Archivo General de Indias is retained the minutes of appointment in favor of Gonzalo Melendez Valdes for that position. This allows the author of this paper an approach to the America that Cervantes could be found if he had been nominated for that. Cervantes is situated in his historical context, in the fascinating time of the Golden Age, as a way to reach a new approach in biographical studies of Cervantes, that have been more determined to make sense of the references appearing in his own work (Cervantes as a character) that place it at his time (the Cervantes man).

Key Words:
Cervantes, biography, America, vacant positions, court, Consejo de Indias, Archivo General de Indias.

Madroñal, Abraham. «"Él scribe come pinta". Entre Cervantes, el Greco y otros ingenios en Toledo».

Resumen:
El trabajo demuestra la existencia de una academia literaria que tuvo lugar en torno a la figura del caballero y poeta don Luis de Vargas Manrique, en su cigarral de Toledo, hacia 1582. En dicha academia participó a buen seguro el Greco y también el poeta Luis Hurtado de Toledo. Se sugieren las coincidencias entre dicho grupo de intelectuales y artistas con Cervantes y algunas de sus obras, como la *Galatea* o el *Quijote*.

Palabras clave:
Luis de Vargas, Luis Hurtado de Toledo, Cervantes, el Greco, academias literarias.

Abstract:
This article demonstrates the existence of a literary academy around the figure of the knight and poet Luis de Vargas Manrique, in his «cigarral» of Toledo, to 1582. In the academy participated surely the Greco and the poet Luis Hurtado de Toledo. The article suggests similarities between this group of intellectuals and artists with Cervantes and some of his works such as *Don Quixote* and *Galatea*.

Key Words:
Luis de Vargas, Luis Hurtado de Toledo, Cervantes, el Greco, literary academies.

Maganto Pavón, Emilio. «Un punto oscuro en la vida de Cervantes: su amante, Ana de Villafranca, y la hija de ambos, Isabel de Saavedra (nuevos documentos cervantinos que desvelan la vida de Isabel durante sus primeros quince años, aclarando algunas dudas y corrigiendo errores biográficos)».

Resumen:
Uno de los «puntos oscuros» en la vida de Miguel de Cervantes que más polémica y debate ha suscitado entre los biógrafos y comentaristas ha sido el de su relación con Ana de Villafranca, su amante durante algún tiempo, y el del reconocimiento legal por el escritor de la hija de ambos, Isabel de Saavedra. Un estudio detenido de la documentación incluida en las obras de Pérez Pastor y Astrana Marín hasta 1958 y de los nuevos documentos localizados recientemente, demuestra que los errores e inexactitudes que aparecen reiteradamente sobre las dos mujeres en las biografías de los últimos 25 años no pueden ser atribuibles a una mala elección de la fuente (o de la autoridad), de quien se toman los datos, sino a una insuficiente revisión o relectura de los documentos adjuntos. Sin ninguna duda, esta práctica es una de las causas que más contribuyen a que este, o cualquier otro punto oscuro en la vida de Cervantes, continúen sin aclararse.

Palabras clave:
Ana de Villafranca o Ana Franca, Isabel de Saavedra, punto oscuro en la vida de Cervantes, documentos cervantinos.

Abstract:
One of the dark spots in the life of Miguel de Cervantes more controversy and debate has arisen among biographers and commentators has been his relationship with Ana de Villafranca, his lover for some time, and the legal recognition by the writer of their daughter, Isabel de Saavedra. A careful study of the documentation included in the works of Pérez Pastor and Astrana Marín until 1958 and new documents recently located, has shown that errors and inaccuracies that appear repeatedly on the two women in the biographies of the last 25 years, cannot be attributable to poor font choice (or authority), whose data are taken, but insufficient revision or reinterpretation of the accompanying documents. Without a doubt, this practice is one of the causes that contribute most to this, or any other dark spot in Cervantes' life, continue unclear.

Key Words:
Ana de Villafranca or Ana Franca, Isabel de Saavedra, dark point in Cervantes' life, cervantine documents.

Martín, Adrienne L. «Cervantes, Shakespeare y el giro hacia el animal».

Resumen:
A partir de las últimas dos décadas, las humanidades han abierto su quehacer no solo hacia los seres humanos sino también hacia los animales, lo cual conlleva una ampliación y reinterpretación de la disciplina. A la vez, la creciente conciencia de la presencia e importancia de los animales para la cultura humana durante la temprana época moderna está aumentando nuestro entendimiento de la caracterización, las mentalidades, los géneros literarios, la cultura material, la ética, la filosofía y la ecocrítica. Tanto Cervantes como Shakespeare incluyen animales reales y conceptuales en sus obras. Estos personajes son sujetos significantes y productivos para analizar las obras en que aparecen y ampliar los contextos en que escribían sus autores. Para ejemplificar este «giro hacia el animal» en los estudios literarios, este ensayo examina los episodios de caza en *Don Quijote* y en *Love's Labour's Lost*. Exploro el significado cultural de la caza aristocrática y las ideas sugeridas en los autores respecto a los debates en torno a ese deporte popular que además tenía amplias resonancias filosóficas, éticas y sociopolíticas en ambos países.

Palabras clave:
Cervantes, Shakespeare, animal, caza, ecocrítica.

Abstract:
Over the past two decades, the Humanities are no longer regarded as solely the realm of humans as the discipline is expanded and reinterpreted to include nonhumans. Moreover, the rise of literary consciousness about the presence and significance of animals in human culture during the early modern period is enhancing our understanding of characterization, mentalities, literary genres, material culture, philosophical ethics and ecocriticism. Cervantes and Shakespeare both incorporate real and conceptual animals into their works. These animal characters are significant and productive subjects for analyzing the works in which they appear and expanding the contexts within which the authors wrote. To exemplify this «animal turn» in literary studies, this essay examines the hunting episodes in *Don Quixote* and *Love's Labour's Lost*. I explore the cultural significance of the aristocratic hunt and the authors' ideas with respect to contemporary debates regarding this popular sport that had broad philosophical, ethical and socio-political repercussions in both countries.

Key Words:
Cervantes, Shakespeare, animal, hunt, ecocriticism.

Martín Jiménez, Alfonso. «Cervantes y Avellaneda (1616-2016): presunciones y certidumbres».

Resumen:
En el año 2016, en el que conmemoramos los cuatrocientos años transcurridos desde la muerte de Cervantes, la mayor parte de la crítica sigue sin asimilar cómo se desarrolló la disputa literaria entre Cervantes y Avellaneda. En este trabajo se intenta explicar la manera en que se produjo esa disputa, mostrando la negativa influencia que ha tenido la tradición heredada de la Historia literaria romántica y positivista, la cual ha impedido reconocer dos aspectos esenciales: que toda la segunda parte del *Quijote* de Cervantes constituye una imitación del *Quijote* de Avellaneda, y que el propio Cervantes identificaba a Avellaneda con el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Palabras clave:
Cervantes, Jerónimo de Pasamonte, *Quijote* de Avellaneda, Historia literaria romántica y positivista.

Abstract:
In 2016, when we commemorated the four hundred years since the death of Cervantes, most critics still do not understand how the literary dispute between Cervantes and Avellaneda developed. This paper attempts to explain how the dispute occurred, showing that the inherited tradition of romantic and positivist Literary History has been unable to recognize two essential aspects: the whole second part of *Don Quixote* of Cervantes is an imitation of *Don Quixote* of Avellaneda, and Cervantes himself identified Avellaneda with the Aragonese Jerónimo de Pasamonte.

Key Words:
Cervantes, Jeronimo de Pasamonte, *Quijote* de Avellaneda, romantic and positivist Literary History.

Martín Morán, José Manuel. «Ejemplaridad y retórica del silencio en el prólogo de las *Novelas ejemplares*».

Resumen:
Para entender las implicaciones del «ejemplares» del título cervantino la crítica ha echado mano de la teoría aristotélica y agustiniana de la eutrapelia, recordado el medieval *enxemplum*, consultado diccionarios coetáneos en busca de significados alternativos, distinguido el ejemplo-modelo cervantino de la moralina, proyectado el sentido del adjetivo sobre un fondo tridentino e incluso sopesado su coherencia en hipócritas posiciones vitales del autor. En este artículo se dialoga con la mencionada tradición cervantista, después de haber rastreado las huellas de la ejemplaridad en el texto, contrastando las propuestas de cada novela con el sistema formado por el conjunto de ellas –según consejo del propio Cervantes–, y después de haber relacionado la intención prologal del autor con las de los *novellieri* italianos y las de sus traductores españoles. El telón de fondo para la reflexión final en torno al discutido concepto será, como no podía ser menos, el que ofrece la preceptiva literaria del periodo.

Palabras clave:
Ejemplaridad, retórica del silencio, novella, preceptiva literaria.

Abstract:
To understand the implications of «exemplary» of Cervantes title critics have seized on the Aristotelian theory and Augustinian eutrapelia, recalled the enxemplum medieval, consulted contemporary dictionaries in search of alternative meanings, distinguished the cervantinian example-model of moral meaning, projected the meaning of the adjective on a Tridentine background and even compared his hypocritical consistency with vital positions of the author. This paper converses with critics tradition, having traced the footsteps of the exemplarity in the text, contrasting proposals for each novel with the system formed by all of them, according Cervantes himself council, and having related the prefatory author's intention with those of the Italians *novellieri* and their Spanish translators. The backdrop for the final reflection on the concept will be offered, how could it be outdone, by the contemporary literary preceptive.

Key Words:
Exemplarity, rhetoric of silence, novel, literary preceptive.

Martínez Mata, Emilio. «El *Quijote* como sátira moral».

Resumen:
El cambio de interpretación del *Quijote* producido en la Inglaterra de comienzos del siglo XVIII va a tener una repercusión decisiva no solo en el incuestionable éxito de público y crítica que consigue en el Siglo de las Luces sino también en la configuración de la novela moderna (Fielding, Smollet, Stern, Marivaux, Diderot...). Ese cambio supondría el paso de la consideración del *Quijote* como parodia o sátira de un género literario desfasado a una sátira moral de los valores caballerescos, característicos de una época que la Ilustración pretendía dejar atrás. La doble vertiente de los personajes cervantinos —la bondad y discreción de don Quijote y Sancho a pesar de su locura y simplicidad, respectivamente— favorecía que esa supuesta sátira de los valores de una época se identificara con los rasgos de la sátira ilustrada: carácter amable y naturaleza abstracta, frente a la agresividad y naturaleza individual, en cuanto que dirigida hacia comportamientos concretos, de la sátira barroca.

Palabras clave:
Sátira moral, novela moderna, Cervantes, Fielding, Gayton, Butler.

Abstract:
The change in interpretation of the Quixote that took place in England in the early eighteenth century will have a major repercussion not only in the unquestionable success in terms of public and criticism that achieves in the Enlightenment but also in shaping the modern novel (Fielding, Smollet, Stern, Marivaux, Diderot..). This change would lead to the variation in Quixote's understanding from a parody or satire of an outdated literary genre to a moral satire of the chivalric values, characteristics of a time that the Enlightenment sought to leave behind. The dual role of Cervantes' characters —the goodness and discretion of Don Quixote and Sancho despite their madness and simplicity, respectively— favored this alleged satire of the values of an era to identify with the features of the illustrated satire: gentle character and abstract nature, against the aggressiveness and individualistic nature, as directed toward specific behaviors, of the baroque satire.

Key Words:
Moral satire, modern novel, Cervantes, Fielding, Gayton, Butler.

Matas Caballero, Juan. «La poesía del *Quijote* entre tradición y modernidad, con Góngora de fondo».

Resumen:
En este trabajo se analiza la poesía que incluyó Miguel de Cervantes en su célebre novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* a la luz de las tres tradiciones poéticas que, con el paso del tiempo, se convirtieron en la base que configuró el sistema poético español en el Siglo de Oro: la tradición de raíz hispánica, el petrarquismo o italianismo y el clásico o neoclásico. Posteriormente, se ofrece, a modo de conclusión, una reflexión crítica y valorativa del quehacer poético cervantino en el *Quijote*, que, a nuestro juicio, puede equipararse a la experimentación y modernidad de la poesía de Luis de Góngora.

Palabras clave:
Siglo de Oro, Cervantes, *Quijote*, poesía, Góngora.

Abstract:
In this paper it is analyzed the poetry that Miguel de Cervantes included in his famous novel *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* in the light of three poetic traditions that, over time, became the basis that shaped the Spanish poetic system in the Golden Age: the tradition of Hispanic roots, Petrarchism or Italianism and classical or neoclassical. Finally, by way of conclusion, it is offered a critical and evaluative reflection of the Cervantes' poetic work in *Don Quijote*, which, in our view, can be equated to experimentation and modernity of the Luis de Góngora's poetry.

Key Words:
Golden Age, Cervantes, *Quijote*, poetry, Góngora.

Mijares Verdín, Enrique. «El lector. Menard del tercer milenio».

Resumen:
Si en la laboriosa concepción del *Quijote* hay una diversa como escrupulosa serie de actos de lectura, apropiación, virtualización, reelaboración del mundo, de su encrucijada de creencias religiosas, intrigas palaciegas, organizaciones militares, tradiciones culturales, filiaciones étnicas; si al proceso hipertextual de escritura del *Quijote* lo precede un complejo observar a detalle a los seres humanos, no únicamente su apariencia, sino el paulatino desciframiento de su esencia insondable; y si todo ello es sumario previo de convergencia y creatividad para que la obra maestra cervantina haga eclosión en una eternidad de más de cuatro siglos, también es verdad que corresponde al lector del tercer milenio poner en vigencia el texto, por medio de la mirada, para que entonces, y solo entonces, el acto literario sea.

Palabras clave:
Eternidad, lectura virtual, hipertexto, recepción.

Abstract:
If there is a different series of events as scrupulous reading, ownership, virtualization, reworking the world, its crossroads of religious beliefs, court intrigues, military organizations, cultural traditions, ethnic affiliations in the laborious conception of Don Quixote; if the hypertext writing process Quixote precedes a complex detail observe human beings, not only its appearance but the gradual decipherment of his unfathomable essence; and if all this is preliminary summary of convergence and creativity to Cervantes' masterpiece then hatch into an eternity of more than four centuries, it is also true that to the reader of the third millennium enforce the text , by the look, so that then, and only then, the literary act is.

Key Words:
Eternity, virtual reading, hypertext, reception.

Moro Martín, Alfredo. «Afinidades perdidas: *Don Quijote, Die Leiden des jungen Werther* (1774) y la tradición cervantina alemana».

Resumen:
Por lo general, los estudios que han abordado la influencia de Miguel de Cervantes en Goethe han destacado el interés del autor germano por el novelista español, en el contexto más amplio de un palpable desinterés de Goethe por las letras hispánicas. En este artículo pretendo analizar cómo *Don Quijote* y la tradición cervantina alemana suponen un importante sub-texto en *Die Leiden des jungen Werther*. Desde mi punto de vista, Goethe articula en su novela el retrato de un lector fallido, enfrascándose en un fructífero diálogo con el *Quijote* y con la tradición cervantina alemana de la segunda mitad del siglo XVIII, pero abriendo a su vez nuevas vías para la tradición cervantina europea al convertir el quijotismo de Werther en una interpretación libresca de la realidad, y no tanto en una transformación mental de la misma.

Palabras clave:
Cervantes, Goethe, tradición cervantina, Werther.

Abstract:
In general, the studies devoted to the analysis of Goethe's Cervantean heritage have highlighted the interest of the German author for the works of the Spanish novelist, within the context of a clear lack of interest for Spanish letters from Goethe. In this article I will try to analyse how Cervantes and the German Cervantean tradition are an important sub-text for *Die Leiden des jungen Werther*. From my point of view, in his novel, Goethe articulates the portrait of a failed reader or (mis-)reader, establishing thereby a fruitful dialogue with Cervantes's *Don Quixote* and the German Cervantean tradition of the second half of the eighteenth century, inaugurating at the same time a new path for the European Cervantean tradition by transforming Werther's quixotism in a bookish interpretation of reality, and not a mental transformation of it.

Key Words:
Cervantes, Goethe, cervantean tradition, Werther.

Pontón, Gonzalo. «"Con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula". Sobre el inicio de la Segunda parte del *Quijote*».

Resumen:
El presente artículo contiene un análisis detallado del primer capítulo de la Segunda parte del *Quijote*, con particular atención a la descripción física de Amadís de Gaula y otros héroes caballerescos que lleva a cabo don Quijote. El pasaje en cuestión parodia los usos de la fisiognómica y en él se cifran constantes temáticas y narrativas muy destacadas: la confusión entre historia y poesía, la matizada caracterización de la locura del hidalgo, los mecanismos básicos del humor cervantino, la crítica de ciertos saberes vacuos y pedantescos. Estos elementos perduran más allá del capítulo inicial y reverberan significativamente en los capítulos inmediatos, según también se muestra. Por último, se considera la posibilidad, a partir de ciertas semejanzas entre el primer capítulo de 1615 y el primero de 1605, de que Cervantes hubiese vuelto la mirada hacia este en el momento de iniciar la continuación.

Palabras clave:
Quijote (II, 1), retrato, fisiognómica, historia y poesía, locura de don Quijote, construcción del personaje, comicidad, crítica del humanismo decadente.

Abstract:
This article is a close reading of *Don Quixote*'s first chapter of the Second part, with particular attention to Amadís de Gaula and other chivalric heroes' physical description made by don Quixote. This passage of the novel is a parody of the humanistic uses of physiognomy, and it shows some important thematic and narrative patterns: the confusion between history and poetry (truth and fiction), the careful depiction of *hidalgos'* madness, the principal mechanisms of Cervantes' humour, the criticism against some vacuous and pedantic disciplines. These features go beyond the first chapter and they can also be recognized in the subsequent chapters. This essay also examines the relationship between *Don Quixote* II,1 and the first chapter of the First part, to which Cervantes might had turned his gaze when starting the sequel.

Key Words:
Don Quixote (II, 1), portrait, physiognomy, history and poetry, Don Quixote's madness, construction of the character, humour, criticism of declining humanism.

Rivera Salmerón, Esperanza. «*Fortitudo et sapientia*: la mirada cervantina en *El oficio de las armas* de Ermanno Olmi».

Resumen:
La dicotomía de las armas y las letras es uno de los tópicos que encontramos con mayor recurrencia en la obra de Cervantes. Toda su producción literaria se hace eco de esta famosa discusión, que nos ha dejado reflexiones profundas y variadas, aunque nunca definitivas. En el famoso capítulo XXXVIII de la primera parte del *Quijote* se dedican, además, unas líneas a la denuncia del uso de la artillería en la guerra, idea que enlaza con el tema principal de la película del director italiano Ermanno Olmi, *El oficio de las armas* (2001). En ella se muestran las consecuencias que trajo consigo la introducción de las armas de fuego en la Italia renacentista desde una mirada absolutamente cervantina, irónica y muy crítica, y se presenta igualmente la convivencia de estos dos elementos en estrecha relación ya desde el mundo antiguo.

Palabras clave:
Miguel de Cervantes, Ermanno Olmi, armas, letras, artillería.

Abstract:
The dichotomy of arms and letters is one of Cervantes' more repeated topics. All his literary production discusses this famous dispute, which left varied deep reflections, never definitive though. Moreover, there are some lines in the famous chapter XXXVIII of the first part of *Don Quixote* which complain about the use of artillery at war. This idea leads to the main theme of *El oficio de las armas* (2001), the film of the italian director Ermanno Olmi. It shows the consequences that the introduction of firearms brought along with it in Italian Renaissance. It does it from an absolute Cervantine, ironic and critic focus, and presents as well the coexistence of this two elements closely related from ancient times.

Key Words:
Miguel de Cervantes, Ermanno Olmi, arms, letters, artillery.

Romo Feito, Fernando. «Cervantes, romancista, o "este romance es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer..."».

Resumen:
Este artículo intenta explicar la actividad cervantina en relación con el *Romancero nuevo*. Para ello, analizamos los fragmentos de romances en el teatro de Cervantes, que no solo son narrativos: debemos notar que la música desempeña también un papel importante en esta parte de su poesía. Así, Cervantes se nos aparece como un poeta típico del *Romancero nuevo*, pero con su propio perfil personal.

Palabras clave:
Romancero nuevo, romance, narrativa, música, poesía, lírica.

Abstract:
This paper tries to explain the performance by Cervantes as an author of the *Romancero nuevo*. For that, we analyse the fragments of *romances* in the theatre of Cervantes. These fragments are not purely narrative. We should note that the music has a very important part in this aspect of Cervantes' poetry. Thus, Cervantes appears as a typical poet of the *Romancero nuevo*, but with his own personality.

Key Words:
Romancero nuevo, romance, narrative, music, poetry, lyric.

Sáez, Adrián J. «Los reyes de Cervantes».

Resumen:
En medio de las muchas cuestiones que aparecen en la obra cervantina destacan la autoridad y el poder, que se presentan según diferentes alcances, funciones y sentidos. En esta ocasión, se pretende reflexionar sobre varias ideas en torno al arte *gubernandi* (legitimidad, crítica, etc.) con la clave de la figura del monarca, que actúa en varias novelas de Cervantes (algunas *Novelas ejemplares* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) y en distintas comedias (*La Casa de los Celos*, *Pedro de Urdemalas* y *La conquista de Jerusalén*, las versiones musulmanas de *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, y otras apariciones menores), para así perfilar las ideas cervantinas sobre los reyes.

Palabras clave:
Cervantes, rey, autoridad, poder, gobierno, *Quijote*, *Novelas ejemplares*, teatro, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Abstract:
Among all the question that appears on the works of Cervantes stands out the authority and the power, which are presented according to different scopes, fonctions and meanings. This paper aims to think about some ideas around the *ars gubernandi* (legitimacy, criticism, etc.) with the key of the king, which acts in some Cervantes' novels (somet *Exemplary novels* and *The works of Persiles and Sigismunda*) and in some plays (*The House of Jealousy*, *Pedro de Urdemalas*, *The conquest of Jerusalem* the muslim versions of *The Traffic of Algiers*, *The Bagnios of Algiers* and *The Great Sultana*, and some other minor appearances), in order to outline the Cervantes' ideas about kingship.

Key Words:
Cervantes, king, authority, power, government, *Quixote*, *Exemplary novels*, theatre, *The works of Persiles and Sigismunda*.

Salazar Quintana, Luis Carlos. «Mímesis y niveles de la expresividad teatral en el *Quijote*».

Resumen:
La pregunta sobre la teatralidad en el Quijote revela para el estudioso diversos aspectos dignos de notar; entre otros, los que se relacionan con la gestación de la obra, el contenido y su estructura, así como la realización lingüística y la eficacia de su comunicación, a partir de la forma en que el texto cervantino está diseñado para ser leído, escuchado e imaginado. Al mismo tiempo en que se dialoga con la crítica sobre el tema, se comparten en este ensayo reflexiones sobre los objetos, modos y medios miméticos que construyen los niveles de la expresividad teatral de la novela en mención y que son aprovechados magistralmente por Cervantes para alcanzar así su propósito último, que era crear la ilusión de la vida directamente representada.

Palabras clave:
Cervantes, *Quijote*, mímesis, teatralidad.

Abstract:
The question on Don Quixote's theatrical expressiveness reveals several aspects that are worth mentioning, including those related to the development of the work, the story and the plot, as well as the linguistic performance and the effectiveness of its communication, based on the way the cervantino text was designed to be read, heard and imagined. While this paper looks for dialogue with criticism on the subject, it also shares interpretations on objects, mimetic forms and means of the novel to show their levels of theatrical expressiveness. These resources are masterfully exploited by Cervantes in order to achieve the ultimate purpose of creating the illusion of life that is represented directly.

Key Words:
Cervantes, *Quijote*, mimesis, theatricality.

Serés, Guillermo. «Algunas consideraciones sobre la licitud y la necesidad de la milicia en el *Quijote*».

Resumen:
Don Quijote parece debatirse entre la caballería y la milicia, especialmente en la Segunda parte, tras el episodio del descenso a la cueva de Montesinos (II, 23) y el encuentro con el soldado (II, 24). Los cuatro motivos por los que se deben tomar las armas (II, 27) parecen ser un reflejo, ampliado, de una parte de la doctrina de Maquiavelo, difundida entre otros por Diego de Salazar, que puso la disciplina como condición necesaria para los soldados, «nervios» de la guerra del organicismo que también defendió Erasmo y fundamento de la «nobleza civil» de Urrea y otros tratadistas que posiblemente leyó Cervantes. Los gobiernos espiritual, temporal y militar responden a un *ordo* que permite compatibilizar el individualismo caballeresco de un hidalgo pobre como don Quijote y la milicia, con cuyos representantes se solidariza el protagonista.

Palabras clave:
Caballería, milicia, guerra justa, individualismo, disciplina, organicismo.

Abstract:
Don Quijote would seem to be torn between the chivalry and the military, especially in the Second Part, following the episode of the descent into the cave of Montesinos (II, 23) and the meeting with the soldier (II, 24). The four reasons for taking up arms (II, 27) appear to be an extended reflection of part of Machiavelli's doctrine spread by (among others) Diego de Salazar, who established discipline as the fundamental condition for soldiers, «the energy» of the war of organicism that Erasmus also defended, and the basis for the «civil nobility» of Urrea and other writers who may have read Cervantes. Spiritual, temporal and military governments respond to an *ordo* that facilitates the compatibility of the chivalrous individualism of a poor nobleman such as don Quijote with the military, with whose representatives the protagonist sympathises.

Key Words:
Cavalry, military, just war, individualism, discipline, organicism.

Strosetzki, Christoph. «Don Quijote, la fortaleza y la justicia».

Resumen:
En los Espejos de príncipes, el buen gobernante se distingue por dejarse guiar por las virtudes cardinales de la prudencia, la moderación, la valentía (*fortitudo*) y la justicia. Puesto que sobre la locura de don Quijote, esto es, la falta de prudencia, ya se ha discutido mucho y dado que es evidente su falta de moderación, a continuación se observará cuál es la relación de don Quijote con la valentía y la justicia. Se pretende mostrar con ello cómo podría imaginarse a don Quijote como gobernante. Que don Quijote no aparece en sus batallas como vencedor, sino como alguien perseguido por la derrota, puede aclararse mediante la virtud de la valentía. Su trato con la ley, en cambio, es el resultado de su idea de justicia.

Palabras clave:
Virtudes cardinales, prudencia, moderación, fortaleza, justicia, ley positiva, ley natural, leyes de caballerías, Espejos de príncipes.

Abstract:
In the Mirrors of Princes the good ruler distinguishes himself by being guided by the cardinal virtues of prudence, temperance, fortitude and justice. Since don Quijote's madness, i.e. the lack of prudence, has been much discussed and as his lack of temperance is equally evident, the following analysis will be dedicated to how don Quijote can be related to fortitude and justice. It is intended to show in how far one could imagine don Quijote as a ruler. The fact that don Quijote does not appear as a winner in his battles, but rather as someone suffering nothing but defeats, could be explained in terms of the virtue of fortitude. His dealings with the law, on the other side, result from his idea of justice.

Key Words:
Cardinal virtues, prudence, temperance, fortitude, justice, positive law, natural law, law of chivalry, Mirrors of princes.

Vila, Juan Diego. «"*¿Adónde estás, puta?*, a buen seguro que son tus cosas éstas": Maritornes entre la sujeción injuriosa y la conversión».

Resumen:
El presente estudio procura una revalorización del personaje de Maritornes. Pues los críticos, usualmente, limitan su significado a los acontecimientos de *Quijote* I,15 y I,16. Una revisión de otras secuencias menores arroja nuevos datos y así se intenta superar una valorización aparentemente contradictoria.

Palabras claves:
Sujeción, prostitución, injuria, redención, Maritornes.

Abstract:
The present study aims to a revalorisation of Maritornes character. Thus many critics usually reducts its significance to chapters *Quijote* I,15 and I,16. A revision of other minor secuencies brings us new facts to interpretate. So it is possible to trascend contradictions in a new lecture.

Key Words:
Subjection, prostitution, injury, redemption, Maritornes

Instrucciones generales para la redacción y envío de artículos

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP)* publica *Artículos* (hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres [con espacios]), *Notas* (4000 palabras /25.000 caracteres [con espacios]) y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, *Estudios* (hasta 20.000 palabras / 124.000 caracteres [con espacios]), preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del *BBMP*, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes al Consejo Editorial del *BBMP*, designados por su Consejo de Redacción. Cuando este lo considere conveniente, en función de lo específico del tema objeto de estudio, podrá solicitar asesoramiento o el preceptivo informe a investigadores ajenos al Consejo Editorial, que sean reconocidos especialistas en aquella materia. Los revisores podrán recomendar la publicación, rechazarla o indicar los cambios necesarios para que la colaboración pueda ser publicada. En ese ultimo caso se remitirán al autor los cambios indicados, para que éste los realice y entregue un nuevo texto.

El Consejo de Redacción propondrá igualmente los libros que serán reseñados en cada volumen y propondrá un reseñador. También se podrán enviar reseñas para su publicación, que serán evaluadas por el mismo procedimiento que los artículos. Los autores o editores que deseen solicitar una reseña de sus libros deberán enviar un ejemplar de los mismos al *BBMP*.

Estudios, artículos y notas deberán ser enviados al *BBMP* por correo electrónico, en formato Word (97-2003). Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado a espacio y medio. Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del *BBMP*. Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más tres líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por dos puntos. Por ejemplo: (García Castañeda: 1978: 13) (Aymes: 2008: 191). Si hubiera mas de una referencia con el mismo autor y año se indicará añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar: 2006a: 32) (Romero Tobar: 2006b: 473).

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en versalita. Cada

entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Se seguirán los ejemplos siguientes:

Libros:

MORÓN ARROYO, Ciriaco. (2003) *Hacia el sistema de Unamuno: estudios sobre su pensamiento y creación literaria*. Palencia. Cálamo.

Artículos:

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007) «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura*. 69. 137. 13-34.

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902 : Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

Ediciones:

PEREDA, José María de. (1998) *Pedro Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe (Colección Austral).

Dos o más autores (en libros y artículos)

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula*. 751-752. 20-25

Obras Colectivas:

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (Ed.) (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memorian Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

Artículos o libros en edición electrónica:

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios*. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/012604 18987818487458813/029934.pdf?incr=1

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas. Las reseñas no superarán las 4000 palabras (25.000 caracteres [con espacios]), y no llevarán notas a pie de página. Se compondrán en Garamond 11 e interlineado sencillo. Excepcionalmente, cuando el interés del libro reseñado lo justifique, y por encargo del Consejo de Redacción, se publicarán artículos-reseñas, que podrán superar la extensión indicada.

Información sobre suscripciones

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* se publica una vez al año. Pueden hacerse suscripciones por correo postal dirigiéndolas a la siguiente dirección:

Sociedad Menéndez Pelayo
Casa-Museo de Menéndez Pelayo
C/ Gravina, 4
39007. Santander (España)
Suscripciones por correo electrónico:
administracion@rsmp.es

El precio de la suscripción es de 25€ anuales en España, 30€ países Unión Europea y 35€ en resto de países. Como forma de pago se puede optar por:

– Cheque nominativo a favor de "Sociedad Menéndez Pelayo"

– Pago con tarjeta de crédito (Indicando tipo de tarjeta, numeración 16 dígitos y fecha de caducidad)

– Domiciliación bancaria (Nº de cuenta con 20 dígitos)